

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TESIS DOCTORAL

**La música en la pintura europea entre los siglos XIV y XX: El
ejemplo de la Colección Thyssen-Bornemisza**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

M^a Dolores García Heredia

Director

José Manuel Cruz Valdovinos

Madrid, 2016



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
MADRID

*La Música en la Pintura Europea entre los siglos XIV y
XX: El ejemplo de la Colección Thyssen-Bornemisza*

Autora: MARÍA DOLORES GARCÍA HEREDIA
Director: JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

MADRID 2015

A mi marido

A mis hijos

A mis nietos

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento a mi director Dr. José Manuel Cruz Valdovinos por su tutela y su apoyo durante estos dilatados años de trabajo. Su inmediata aceptación del tema propuesto hizo que mi entusiasmo de incipiente investigadora fuera acrecentándose cada día. También agradezco sus palabras de ánimo durante momentos complicados que me han obligado a tener que aplicar un “tempo” más lento a mi trabajo.

Mi recuerdo entrañable y mi gratitud a Juby Bustamante, mi amiga y vecina de tantos años (que ya no está con nosotros), gran periodista y responsable de comunicación del Museo Thyssen en el momento en que empecé esta tesis. Su interés en el progreso de la misma y sus continuos regalos bibliográficos han hecho que me sienta en deuda para siempre con ella.

Gracias a mi querido amigo y antiguo profesor, Ismael Fernández de la Cuesta, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, reconocido especialista en canto gregoriano y música medieval, que ha estado a mi lado orientándome, aconsejándome y ayudándome a resolver problemas de todo tipo.

Gracias también a mis amigos, grandes intérpretes y pedagogos, Juan Llinares, catedrático de violín del Real Conservatorio Superior de Madrid, Mari Sol Plaza, profesora de guitarra del Conservatorio Profesional de Música Adolfo Salazar de Madrid, y José María Martínez profesor de órgano y director del Conservatorio Profesional de Música Julián Orbón de Avilés.

Tengo que agradecer también a Luisa Aísa, responsable de la Biblioteca del Museo del Prado hasta hace poco tiempo, y a Soledad Cánovas del Castillo, responsable de la Biblioteca del Museo Thyssen, su amabilidad y disposición al facilitarme las consultas bibliográficas que durante muchas horas he realizado en sus respectivas bibliotecas.

Al sr. Maitrey Kulkarni, anterior agregado cultural de la embajada de la India en Madrid, le agradezco la información que me ha hecho llegar sobre la música de su país y también la supervisión de los acentos de las palabras que he utilizado en su lengua.

A mi amiga Bernadette Pillon, apasionada del arte, le quiero agradecer el haber podido contar con su ayuda para traducciones enrevesadas y también por sus impagables préstamos de libros en francés.

Un agradecimiento muy especial a Solveig Díez, mi ángel informático, su ayuda ha sido fundamental para conseguir culminar esta tesis.

Por último, gracias de corazón a Juan Luis, mi marido, por estar siempre dispuesto a ayudarme de infinitas formas y por aceptar mis propuestas de viajes para visitar museos y asistir a óperas y conciertos. Y a mis hijos: Juan, Lola, Paloma y Pablo, con los que he podido contar en todo momento.

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Desde mi etapa de adolescente, en la que debía compaginar los estudios de Bachillerato con los musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, me llamaba la atención el distanciamiento que existía entre ambos centros de enseñanza.

En varias ocasiones lo comenté con mi recordado profesor de Historia y Estética de la Música, padre Federico Sopena, al término de las clases que impartía en el apenas iluminado teatrillo-salón de actos del caserón de la calle de San Bernardo, hoy flamante Escuela Superior de Canto.

Poco tiempo después, siendo ya el padre Sopena director del Conservatorio, organizó una serie de visitas con sus alumnos al Museo del Prado. Al grupo de estudiantes de música se añadió otro de “oyentes” universitarios. Así comenzó a romperse el mutuo desconocimiento entre ambos mundos discentes.

Al mismo tiempo que desarrollaba estas actividades, otra tarea del padre Sopena fue la de plasmar en un precioso libro, *La Música en el Museo del Prado* (del que también es coautor su amigo y alumno predilecto Antonio Gallego, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), la posibilidad de hermanamiento entre museo y sala de conciertos o entre museo y disco; este último siempre más accesible e inmediato y en cuyo estuche hemos visto reproducidos tantas veces célebres cuadros de todas las épocas y estilos. La cuidada intención del libro era, según las propias palabras del padre Sopena: ... *mirar oyendo desde la imaginación*.

Ha transcurrido mucho tiempo desde aquellos estudios juveniles, pero algo ya no se separó de mí: la curiosidad por seguir descubriendo en el arte de la pintura (también en el de la escultura), la presencia de la música.

Con el paso de los años, finalmente conseguí disponer del tiempo necesario para realizar un trabajo encaminado a algo que siempre he venido y sigo haciendo: “mirar la música”.

Para llevarlo a cabo, elegí una colección que me permitía hacer un recorrido a través de siete siglos de iconografía musical: la colección Thyssen-Bornemisza.

Además de poder abarcar ese largo período de tiempo, esta colección también me ha permitido poder incluir artistas de ocho países (Alemania, Bélgica, España, Francia, Holanda, Italia, Reino Unido y Rusia).

El gran arte ayuda a realizar este camino sin obstáculos, y por ello, ha sido posible armonizar en este trabajo el arte pictórico y el arte musical.

He intentado seguir el consejo de “oír con la imaginación” investigando el misterio interior de cuarenta y nueve cuadros y el entorno sonoro que les rodea, para llegar a comprender los mensajes que nos transmiten.

Motivada por una concepción personal del significado del arte, he pretendido conseguir una visión del espíritu de la pintura y de la música de ocho países europeos, unidos por una misma historia y una misma cultura.

Walter Pater, en su libro sobre el Renacimiento, concluye citando las ideas de Rousseau, Voltaire y Víctor Hugo sobre el empleo del tiempo durante nuestra vida y hace la siguiente reflexión:

Algunos (hombres) pasan su tiempo sumidos en la indiferencia; otros, inmersos en grandes pasiones, y los más sabios – al menos entre los niños de este mundo – se refugian en el arte y en el canto. (...) La pasión poética, el anhelo de belleza y el amor del arte por el arte poseen en grado sumo esa sabiduría. Pues el arte llega a nosotros con el único fin de aportar a nuestra breve existencia una cualidad sublime, simplemente por amor a ese momento fugaz¹.

Y Jose María Bausá, en el Prefacio de su estudio sobre el Museo del Prado, declara que el arte es el pilar más grande de la Historia, y más adelante añade la siguiente consideración:

Pero como, bien reproducen (las obras artísticas) una persona, o nos dan la visión de una escena o episodio de la vida humana, una fantasía mitológica, u otros asuntos varios, se producen en nosotros sugerencias que nos llevan a otro campo del espíritu; al deseo de conocer y desentrañar el sentido de lo que tenemos delante de los ojos; en una palabra: al razonamiento. El arrobamiento estético (tan parecido al místico) cede a la razón, al análisis; y entonces, les llega el turno a los conocimientos, a la erudición; la actividad cerebral funciona y la pureza del sentimiento estético se empaña, aunque el vaho sea ciertamente noble. En cambio, el deleite intelectual es más duradero².

NOTAS

1. W. Pater: *Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*. Alba Editorial. Barcelona, 1999. (Pater estaba convencido de que el arte era el único medio que nos permite intuir la felicidad en un mundo despiadado y confuso. Así lo expresa en la conclusión que provisionalmente tuvo que censurar por producir escándalo en la rígida y conservadora sociedad victoriana de la segunda mitad del siglo XIX).
2. J. M. Bausá: *Cuadros y pintores en el Museo de Prado*. Edit. Javier Morata. Madrid, 1946, pp. 9, 12, 13.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
CONSIDERACIONES PRELIMINARES.....	7
RESUMEN	19
INTRODUCCIÓN.....	23
<i>La Música y lo Divino</i>	29
<i>La Música y lo Humano</i>	41
<i>La Música y lo Simbólico</i>	49
SIGLO XIV	57
PINTURA ITALIANA	59
<i>La Música y lo Divino</i>	59
Maestro de 1355. <i>Coronación de la Virgen con cinco ángeles</i>	61
Ilustraciones	75
Cenni di Francesco. <i>Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles</i>	77
Ilustraciones	93
PINTURA ALEMANA	95
<i>La Música y lo Divino</i>	95
Maestro Bertram. <i>Tríptico de la Santa Faz</i>	97
Ilustraciones	117
SIGLO XV	123
PINTURA ITALIANA	125

<i>La Música y lo Divino</i>	125
Fra Angelico. <i>Virgen de la Humildad</i>	127
Ilustraciones	145
<i>La Música y lo Humano</i>	147
Lorenzo Costa. <i>La familia Bentivoglio</i>	149
Ilustraciones	163
PINTURA DE LOS PAÍSES BAJOS.	167
<i>La Música y lo Divino</i>	167
Jaques Daret. <i>La adoración del Niño</i>	169
Ilustraciones	185
PINTURA ALEMANA	187
<i>La Música y lo Divino</i>	187
Johann Koerbecke. <i>La Asunción de la Virgen</i>	189
Ilustraciones	215
SIGLO XVI	219
PINTURA DE LOS PAÍSES BAJOS	221
<i>La Música y lo Divino</i>	221
Maestro de la Madonna André. <i>La Virgen con el Niño entre ángeles</i>	223
Ilustraciones	243
Jan Mostaert. <i>Ala de un díptico con ánimas y donante</i>	247
Ilustraciones	265
<i>La Música, lo Divino y lo Simbólico</i>	267
Jan Wellens de Cock. <i>Las tentaciones de san Antonio</i>	269

Ilustraciones	281
PINTURA ITALIANA	285
<i>La Música y lo Divino</i>	285
Giovanni Agostino da Lodi. <i>Pan y Siringe</i>	287
Ilustraciones	299
Jacopo Robusti “Il Tintoreto”. <i>El Paraíso</i>	301
Ilustraciones	315
PINTURA ALEMANA	317
<i>La Música y lo Divino</i>	317
Anónimo Alemán. <i>La adoración de los pastores</i>	319
Ilustraciones	329
Bartholomäus Bruyn, el Viejo. <i>La adoración del Niño</i>	331
Ilustraciones	361
SIGLO XVII	365
PINTURA ESPAÑOLA	367
<i>La Música y lo Divino</i>	367
El Greco. <i>La Anunciación</i>	369
Ilustraciones	427
El Greco y Jorge Manuel Theotokopoulos. <i>La Inmaculada Concepción</i>	433
Ilustraciones	449
PINTURA DE LOS PAÍSES BAJOS	451
<i>La Música y lo Divino</i>	451

Joachim Wtewael. <i>La Sagrada Familia con ángeles y santos</i>	453
Ilustraciones	463
PINTURA FLAMENCA	469
<i>La Música, lo Divino y lo Humano</i>	469
Peeter Neefs I. <i>Interior de una iglesia gótica</i>	471
Ilustraciones	493
PINTURA FLAMENCA	495
<i>La Música y lo Humano</i>	495
David Teniers II. <i>Fiesta campesina</i>	497
Ilustraciones	517
Michiel Sweerts. <i>Soldados jugando a los dados</i> Ilustraciones	521
Ilustraciones	535
PINTURA FLAMENCA	539
<i>La Música, lo Humano y lo Simbólico</i>	539
David Teniers y Jan van Kessel. <i>La rendición de los rebeldes sicilianos a Antonio de Moncada en 1411</i>	541
Ilustraciones	559
David Teniers y Jan van Kessel. <i>La entrega del bastón de Capitán General a Antonio de Moncada por la reina Blanca regente de Sicilia en 1410</i>	561
Ilustraciones	575
PINTURA HOLANDESA	577
<i>La Música y lo Humano</i>	577
Gerrit van Honthorst. <i>Violinista alegre con un vaso de vino</i>	579

Ilustraciones	593
Frans Hals (Atribuido). <i>Pescador tocando el violín</i>	595
Ilustraciones	609
Jan Gerrit van Bronchorst. <i>Joven tocando una tiorba</i>	613
Ilustraciones	621
Jan Havicksz Steen (atribuido). <i>Boda campesina</i>	623
Ilustraciones	641
Jan Havicksz Steen. <i>Autorretrato con laúd</i>	645
Ilustraciones	655
Jacob van Loo. <i>Grupo de músicos</i>	657
Ilustraciones	681
Nicolaes Maes. <i>El tamborilero desobediente</i>	689
Ilustraciones	701
Jacob Lucas Ochtervelt. <i>Comiendo ostras</i>	705
Ilustraciones	723
PINTURA HOLANDESA	729
<i>La Música, lo Divino y lo Humano</i>	729
Emanuel de Witte. <i>Interior de una iglesia gótica</i>	731
Ilustraciones	743
PINTURA ITALIANA	745
<i>La Música y lo Divino</i>	745
Obrador de Bernardo Strozzi. <i>Santa Cecilia</i>	747
Ilustraciones	763

Giulio Carpioni. <i>Bacanal</i>	769
Ilustraciones	789
Sebastiano Ricci. <i>Baco y Ariadna</i>	791
Ilustraciones	803
<i>La Música y lo Humano</i>	805
Mattia Preti. <i>El Concierto</i>	807
Ilustraciones	823
PINTURA FRANCESA	825
<i>La Música y lo Humano</i>	825
Antoine Le Nain. <i>Los jóvenes músicos</i>	827
Ilustraciones	847
SIGLO XVIII	851
PINTURA FRANCESA	853
<i>La Música y lo Humano</i>	853
Jean-Antoine Watteau. <i>Pierrot contento</i>	855
Ilustraciones	907
Jean-Baptiste Pater. <i>Concierto campestre</i>	915
Ilustraciones	931
PINTURA ITALIANA	937
<i>La Música y lo Humano</i>	937
Giuseppe Maria Crespi. <i>El conde Fulvio Grati</i>	939
Ilustraciones	951
<i>La Música y lo Divino</i>	953

Giovanni Domenico Tiepolo. <i>La apoteosis de Hércules</i>	955
Ilustraciones	967
PINTURA INGLESA	969
<i>La Música y lo Humano</i>	969
Johan Zoffany. <i>Retrato de grupo con sir Elijah y lady Impey</i>	971
Ilustraciones	1017
SIGLO XIX	1023
PINTURA FRANCESA	1025
<i>La Música y lo Humano</i>	1025
Edgard Degas. <i>Bailarina verde</i>	1027
Ilustraciones	1075
SIGLOXX	1083
PINTURA FRANCESA	1085
<i>La Música y lo Humano</i>	1085
Georges Braque. <i>Mujer con mandolina</i>	1087
Ilustraciones	1133
PINTURA ESPAÑOLA	1143
<i>La Música y lo Humano</i>	1143
Pablo Picasso. <i>Hombre con clarinete</i>	1145
Ilustraciones	1243
Joan Miró. <i>Campesino catalán con guitarra</i>	1253
Ilustraciones	1293
Salvador Dalí. <i>Pierrot y Guitarra</i>	1297

Ilustraciones	1367
PINTURA INGLESA	1377
<i>La Música, lo Humano y lo Simbólico</i>	1377
David Bomberg. <i>El bailarín</i>	1379
Ilustraciones	1401
PINTURA RUSA	1405
<i>La Música y lo Simbólico</i>	1405
Liubov Popova. <i>Arquitectura pictórica (Bodegón: Instrumentos)</i>	1407
Ilustraciones	1443
<i>La Música, lo Divino, lo Humano y lo Simbólico</i>	1449
Marc Chagall. <i>La Virgen de la aldea</i>	1451
Ilustraciones	1499
CONCLUSIONES	1507
BIBLIOGRAFÍA	1515
EXPOSICIONES	1551

RESUMEN

Con este trabajo se ha pretendido realizar un estudio de la iconografía musical en la pintura europea a lo largo de un período determinado: desde el siglo XIV al siglo XX.

La colección Thyssen-Bornemisza nos ha ofrecido la posibilidad de abarcar estos siete siglos.

Hemos intentado penetrar en el significado de las escenas sonoras y aproximarnos a su musicalidad a partir del análisis de los instrumentos o elementos musicales reflejados en cuarenta y nueve cuadros. Al mismo tiempo, hemos indagado en ciertos aspectos históricos, en las relaciones música-sociedad y en la proyección, bien de los instrumentos o bien de los asuntos presentados, en compositores e intérpretes de la misma época en que fue realizada la obra o de épocas posteriores. También hemos acudido a una serie de obras literarias en las que se ponen de manifiesto visiones particulares de estos últimos aspectos.

Para ello, se ha establecido una ordenación conceptual en tres apartados: La Música y lo Divino, La Música y lo Humano, y La Música y lo Simbólico; a los que se añaden otros cuatro sub-apartados: La Música, lo Divino y lo Humano; La Música, lo Divino y lo Simbólico; La Música, lo Humano y lo Simbólico; La Música, lo Divino, lo Humano y lo Simbólico.

Se ha tenido en cuenta, en primer lugar, el orden cronológico, puesto que nos permite observar el desarrollo de los instrumentos, su evolución técnica, así como la visión de otros pintores o cómo han interpretado éstos los asuntos que aparecen en las tablas y lienzos seleccionados.

Así mismo, se ha establecido una diferenciación por países. En total son ocho los que hemos incluido: Alemania, Bélgica, España, Francia, Holanda, Italia, Reino Unido y Rusia. Sus respectivos artistas, nos han dado la posibilidad de realizar este recorrido.

A través de la pintura y de la música hemos podido comprender mejor los lazos históricos entre países, y reconocer su aportación estructural a la diversidad y unidad de nuestra civilización.

Hoy día, lograda casi la total unificación de Europa y en el intento de llegar a conseguir un “concierto” mundial, somos conscientes de lo importante que es y ha sido la contribución de los países citados (junto con otros que no hemos tenido la ocasión de atender en el marco de la colección Thyssen-Bornemisza), al patrimonio artístico de la cultura occidental.

En nuestro estudio hemos podido observar cómo están concentradas las obras que contienen escenas “divinas” (asuntos religiosos y mitológicos), en los siglos XIV, XV y XVI. En el siglo XVII, tan solo tenemos dos obras con contenido religioso, ambas con el mismo título: *Interior de una iglesia gótica*; la primera, de Peter Neefs (1615-1616) la segunda, de Emanuel de Witte (h. 1669). Las dos pertenecen al apartado La Música, lo Divino y lo Humano, pero ya, desde su título, se nos adelanta la no exclusividad de un asunto religioso sino más bien de la proyección de éste en la arquitectura y en diversas actividades humanas (religiosas y otras), además de mostrarnos los aspectos esenciales de la diferenciación de cultos. No nos volveremos a encontrar con un asunto religioso hasta bien entrado el siglo XX, en el cuadro de Marc Chagall *La Virgen de la aldea* (1938-1942), donde lo “divino” es parte esencial del mundo simbólico del pintor ruso.

Los cambios acaecidos en Europa a consecuencia de los turbulentos años de la primera mitad del siglo XVII, incidirán en la sociedad y repercutirán en la proliferación de pinturas para decorar las casas burguesas. Serán especialmente los holandeses, con su importante incremento de población y el florecimiento de su comercio, los principales demandantes de una pintura amable, cercana a la realidad, con descripción minuciosa de los objetos, ocupando un papel relevante entre ellos los instrumentos musicales. Es por eso, que el siglo y el país, con mayor número de cuadros estudiados (15), en los que está presente la música y lo humano, se concentra en la pintura holandesa del siglo XVII.

En el siglo XX, nos hemos encontrado con la pintura no figurativa. Ello nos ha llevado a interpretaciones muy personales, pero siempre ligadas a situaciones reales, la mayoría de las veces relacionadas con la vida y la producción del artista.

No hemos querido dejar excluida la danza puesto que ésta va acompañada por la música aunque en ocasiones sólo necesite de uno de sus elementos: el ritmo (de lo contrario sería solo expresión corporal). Por ello, hemos incluido en nuestro estudio tres cuadros relacionados con la danza: uno del siglo XVI, *Fiesta campesina* de David Teniers II; otro del siglo XIX, *Bailarina verde* de Edgard Degas; y el tercero del siglo XX, *El bailarín* de David Bomberg.

SYNOPSIS

This paper tries to be a study on musical iconography in the European paintings in the period ranging from the 14th to the 20th centuries.

The Thyssen-Bornemisza collection has allowed us to cover these seven centuries.

We have tried to go deep into the significance of the sound scenes and approach their musicality through the analysis of the musical instruments and other elements portrayed in forty-eight paintings. At the same time we have researched certain historical aspects, in the relationships between music and society and in the projection either of the instruments or the subjects portrayed in composers and interpreters either from the same or later periods than when the works were painted. We have also consulted a number of literary works that have conveyed a particular vision of these aspects.

For this, we have established a conceptual order in three sections: Music and the Divine, Music and the Humane and Music and the Symbolic. To these, another four sub-sections are added: Music, the Divine and the Humane; Music, the Divine and the Symbolic; Music, the Humane and the Symbolic; Music, the Divine, the Humane and the Symbolic.

Initially, a chronological order has been taken into account, since it allows us to watch the development of instruments, their technical evolution, as well as the vision of other painters or how they have interpreted the same motives shown on the selected boards and canvases.

Additionally we have established a difference by countries. We have included a total of eight countries: Germany, Belgium, Spain, France, Holland, Italy, United Kingdom and Russia. Their respective artists have given us the possibility to follow this approach.

Through painting and music we have been able to understand better the historical ties among countries and to recognize their structural contribution to our civilization's diversity and unity.

Currently, as the total unification of Europe is almost achieved, and while we try to achieve a world-wide "concert", we are aware of how important the contribution of the mentioned countries is and has been to the artistic heritage of western culture is and has been to the artistic heritage of western culture (together with other countries that we have not had the chance to consider within the boundaries of the Thyssen-Bornemisza collection).

In our research we have been able to see how the works that contain "divine" scenes

(religious and mythological motives) are clustered around the 14th, 15th and 16th centuries. In the 17th century we only have two works with religious content, both with the same title: *Inside of a gothic church*; the first one, by Peter Neefs (ca. 1615-1616); the second one by Emanuel de Witte (ca. 1669). Both belong to the section on Music, the Divine and the Humane. Already from their title they anticipate the non-exclusivity of a religious motive, but rather its projection into architecture and several other human activities (religious or otherwise) while also showing us the essential elements of the different cults. We will not run again into a religious motive until well into the 20th century with Marc Chagall's painting *The Hamlet's Madonna*, where the "divine" is an essential part of the Russian painter's symbolic world.

The changes that took place in Europe as a result of the turbulent years in the first half of the 17th century will impact society and will result in the proliferation of paintings to decorate the bourgeois homes. It will be especially the Dutch, with their significant population increase and the flourishing of their trade, the main consumers of a kind style of painting, close to reality, offering a detailed description of objects, among which the musical instruments play a relevant role. This is why the largest number of studied paintings (9), in which both music and the humane are present, are 17th century Dutch works.

In the 20th century we will stomp into non-figurative painting. This will lead us to very personal interpretations but always linked to real situations, most of the time related to the painter's life and production.

Finally, we did not want to exclude dance, since it is accompanied by music (although sometimes it only needs one of its elements: rhythm, since otherwise it would only be body language). For this reason we have included in our research three paintings related to dance: one from the 16th century, *Peasant party* by David Teniers II; another one from the 19th century, *Green ballerina* by Edgard Degas; and the third one from the 20th century, *The dancer* by David Bomberg.

INTRODUCCION

Música y Pintura.

Arte evanescente y arte permanente.

¿Por qué siempre se ha considerado a la música como el elemento que emana de la divinidad y se ofrece a los humanos, quienes, a su vez, lo devuelven como acto de adoración?

¿A qué se debe esa recurrente utilización de la música como metáfora en la pintura?

¿Qué es lo que ha llevado a tantos artistas, de todas las épocas y de todos los países, a plasmar en sus obras esa música callada?

La música y la pintura se han interrogado y se han respondido desde que el hombre empezó a comunicarse.

El objetivo de esta tesis no es el de llevar a cabo únicamente el estudio iconográfico de los instrumentos y de los elementos musicales contenidos en una serie de cuadros.

Se ha pretendido algo más.

Se ha pretendido hacer un estudio de la iconografía y de la iconología musical de nuestra cultura a lo largo de un período de tiempo determinado y a través de las escuelas de ocho países europeos.

Se ha pretendido penetrar en el significado de las escenas sonoras, aproximarse a su musicalidad, y al mismo tiempo indagar en ciertos aspectos históricos así como en las relaciones sociedad-música. En resumen, realizar, a partir de una “llamada” musical, un estudio de amplios horizontes donde lo trascendente y lo inmanente, lo imaginario y lo real, lo absoluto y lo relativo, tengan cabida; y siguiendo las propuestas de Erwin Panofsky, llegar a entender la obra de arte a través de una abierta y generosa relación con la historia, con la estética y con la filosofía.

Para ello, se ha planteado una ordenación conceptual en tres apartados:

La Música y lo Divino.

La Música y lo Humano.

La Música y lo Simbólico.

A los que se han añadido otros cuatro sub-apartados:

La Música, lo Divino y lo Humano.

La Música, lo Divino y lo Simbólico.

La Música, lo Humano y lo Simbólico.

La Música, lo Divino, lo Humano y lo Simbólico.

Lo que se ha intentado con esta ordenación es distinguir el papel representado por la música en el contexto de un asunto, o lo que es lo mismo, las diferentes funciones de unos objetos musicales (generalmente instrumentos), en ocasiones coincidentes, que enfatizan, amortiguan o complementan el mensaje que se nos transmite. Siempre que ha sido posible, se ha buscado la conexión con las circunstancias musicales que se producían en el tiempo en que fueron creadas las obras, o con el papel que desempeñan los instrumentos representados en relación con la música que para ellos se ha compuesto a lo largo de los años y podemos seguir escuchando en nuestros días.

Antecediendo a esta ordenación, se ha establecido un orden cronológico puesto que de esta forma podemos observar el desarrollo y la evolución técnica de los instrumentos, al mismo tiempo que nos permite una comparación entre aspectos estilísticos, sociales, políticos o religiosos.

Somos conscientes de que con este planteamiento pueden surgir ciertas dificultades al ir apareciendo instrumentos estereotipados y anacrónicos o imágenes de instrumentos irreales, sin valor de uso, como frecuentemente viene ocurriendo con instrumentos de la Edad Media. Por otra parte, la apreciación de la auténtica sonoridad de la música de un período determinado conllevaría, no sólo contar con la notación correspondiente, sino que también sería condición imprescindible que el instrumento o los instrumentos con que se interpretaba no hayan sufrido ninguna modificación en el transcurso del tiempo. La sonoridad de un instrumento depende de las proporciones físicas y del procedimiento empleado en su construcción. Si ambos factores se modifican, el resultado sonoro original se habrá perdido.

Hoy es casi imposible encontrar instrumentos anteriores al siglo XVII en su estado original. Por ello, sólo nos queda remitirnos a la iconografía, única fuente de información, al menos sobre la apariencia de los instrumentos y la forma de tocarse, aunque siempre serán datos aproximados.

Así mismo, podemos encontrar en las fuentes bibliográficas, descripciones desde un punto de vista simbólico que debemos interpretar con gran prudencia. Algunas de ellas parten de una base real, pero nada nos permite confirmar que dicha base no haya sufrido

una deformación que tendería, en su origen, a la explicación de un símbolo.

Un ejemplo de ello lo tenemos en la carta (apócrifa por añadidura), de San Jerónimo a un tal Dardanus:

De todos los instrumentos, el órgano es el que produce el sonido más poderoso; está hecho con dos pieles de elefante de forma cóncava y con doce fuelles a los que corresponden doce tubos de bronce que producen un sonido tan poderoso que se le puede comparar con el ruido del trueno, de tal suerte que se le puede oír a mil pasos e incluso más³.

La carta ha sido interpretada por Roger Bragard y Ferdinand J. De Hen de la siguiente manera:

“Esta descripción no tiene nada que ver con la organología; sin embargo, se podría establecer un cierto paralelismo entre las diferentes partes del instrumento y el Evangelio. Podría decirse que las dos pieles rugosas evocan el rigor de las dos Leyes; que los doce fuelles llevan a pensar en los doce patriarcas y en los doce profetas; que los doce tubos de bronce recuerdan a los Apóstoles que han extendido su inmensa voz por toda la tierra”¹.

Por otra parte, la mayoría de los instrumentos musicales tuvieron, en épocas pasadas, un doble valor: como testimonio de un alto nivel cultural y como objeto suntuario o signo de riqueza. Por ello, son frecuentes las confusiones de autores renacentistas con los instrumentos que conocían, la mayoría de nombre. En ocasiones, aparecen repetidos, aunque el autor crea que son distintos, porque si bien conoce el nombre vernáculo, también ha oído el correspondiente en otro idioma. Así ocurre con la *giga* que sería nuestro rabel o rabé hispano-morisco, o con la *vièle* y sus equivalentes *fiedel*, *fidicula*, que sería nuestra vihuela, vyuela, viuela o viola. En opinión de Adolfo Salazar², cuanto más nos remontamos hacia atrás en el tiempo, los vocablos nominativos designan cada vez menos, un instrumento determinado; hasta llegar a expresar, únicamente, la extensión de un concepto genérico.

Las transformaciones del vocablo original acompañan a multitud de instrumentos del mismo género pero de muy variadas especies, sólo llevadas más tarde a tipos determinados, cuando la función y la técnica del instrumento habían ya quedado suficientemente definidas.

A continuación de cada obra estudiada se ha incluido un resumen biográfico del autor.

Su extensión es muy variada. En primer lugar, por el diferente volumen de fuentes de información que irá incrementándose según avanzamos en el tiempo, empezando a ampliarse en Watteau, hasta llegar a alcanzar en el siglo XIX, con Degas, y en el XX, especialmente con Chagall y sobre todo con Picasso, una extensión muchísimo más amplia. Si bien, hay que tener presente que Degas vivió 83 años, Picasso 91, y Chagall 97, y los tres artistas continuaron trabajando hasta prácticamente sus últimos días.

En la mayoría de las obras estudiadas hemos procurado añadir algún texto literario, en prosa o en verso, relacionado con diferentes aspectos de las escenas reflejadas o los objetos representados que, la mayoría de las veces, son instrumentos musicales.

Entre los cuarenta y nueve cuadros seleccionados, se han incluido tres pertenecientes, respectivamente a los siglos XVII, XIX y XX, que contienen un asunto relacionado con la danza: *Fiesta campesina* de David Teniers II, *Bailarina verde* de Edgard Degas y *El bailarín* de David Bomberg.

No hemos querido dejar excluida esta manifestación artística puesto que va acompañada de la música, aunque en ocasiones sólo necesite de uno de sus elementos: el ritmo (de lo contrario sería expresión corporal). Ello nos ha dado la oportunidad de adentrarnos en el mundo del ballet (Degas y Bomberg), y también en el de la danza popular, a través del baile al aire libre de gentes sencillas, el llamado por belgas y franceses *bal musette* (Teniers II).

En el siglo XX, ante la pintura no figurativa, nos hemos atrevido a plantear interpretaciones muy personales, pero siempre ligadas a situaciones reales, la mayoría de las veces relacionadas con la producción del pintor, con su vida o con su entorno.

Finalmente, es preciso indicar que se han respetado los títulos de los cuadros con que aparecen en ambos museos y en los catálogos de la colección. No obstante, en el caso de *La Anunciación* del Greco, por las razones que se explican en su estudio, nos hemos referido a este lienzo como *Encarnación*; y en el caso de *Bailarina basculando* (*Bailarina verde*) de Degas, hemos optado por el título entre paréntesis, justificando la razón de por qué lo encontrábamos más adecuado.

NOTAS

1. En R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. A. De Visscher Editeur. Vander S.A. Bruselas, 1973, p. 33.
2. A. Salazar: *La música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*. Espasa Calpe. Madrid, 1953, p.125.

LA MUSICA Y LO DIVINO

Entre la tierra y el cielo: la música.

La más inmaterial de todas las artes, la menos terrenal, la que une a los mortales con los seres superiores en un doble recorrido: la música como acto de adoración cuando proviene del hombre y la música como don maravilloso emanado de la divinidad y ofrecido a los mortales.

La música no sólo está presente en el templo formando parte del rito, sino que pertenece a la actuación divina.

Los dioses del Olimpo aman la música y la practican. Así lo podemos ver en *El Olimpo* de Paolo Veronese (Maser -Treviso-. Villa Barbaro); *El Parnaso* de Andrea Mantegna (París. Musée du Louvre); *El Parnaso* de Rafael (Roma. Stanze Vaticane, Stanza della Signatura).

Apolo, según cuentan Eurípides y Calímaco, se define a sí mismo como el dios de la cítara. Ya desde su nacimiento está presente la música: su madre, Latona, apoyándose en la palmera, da a luz después de haber cantado siete veces los cisnes del Pactolo, en recuerdo de ello pondrá Apolo siete cuerdas a su instrumento.

Posteriormente, Apolo entrega la lira a Orfeo, hijo de la musa Calíope, y el semidios añadirá dos cuerdas más al instrumento.

Giulio Romano en *Baile de Apolo con las Musas* (Florencia. Palacio Pitti), recoge el ambiente musical que rodea los encuentro de las musas con el dios, lo mismo que Nicolás Poussin en *El Parnaso* (Madrid. Museo Nacional del Prado). Esta identificación con lo musical también la recoge Le Sueur en *Clio, Euterpe y Talía* (Paris. Musée du Louvre).

No en vano lo apolíneo será el fiel trasunto de la perfección clásica.

Pan tendrá la osadía de comparar su música con la de Apolo y desafiará al dios de la lira a una competición; Tmolo, el dios-montaña, es el elegido como árbitro. Encantado con la belleza de la melodía Tmolo entrega la victoria a Apolo, y todos, excepto Midas, están de acuerdo con el veredicto. Apolo no puede tolerar que las indignas orejas de Midas, incapaces de distinguir la mejor música, sigan teniendo forma humana y las transforma en orejas de asno.

La leyenda ha sido recogida por Perugino, Giulio Romano, y Jordaens, entre otros: *Apolo y Marsias*. Pietro Perugino (Paris. Musée du Louvre); *La contienda entre Apolo y Pan*. Romano -a partir de un boceto de Rafael- (Roma. Villa Farnesina); *Apolo vencedor de Pan*. Jacob Jordanes -a partir de un boceto de Rubens- (Madrid. Museo Nacional del Prado).

Pero es Mercurio quien inventa la lira; la construye con el caparazón de una tortuga que se encontraba delante de la cueva en la que ha nacido, y con el cuero de dos de las vacas que había robado en Pieria, al Norte del Olimpo, fabricará las cuerdas. La leyenda continúa con la devolución de las vacas robadas a Apolo, pero al tocar Mercurio la lira, aquél queda tan entusiasmado que se la cambia por las vacas. Mercurio entonces construye una siringa, de la que también se encapricha Apolo y se queda con ella a cambio de su caduceo de oro.

Otra leyenda nos cuenta cómo Mercurio fue enviado por Júpiter para dar muerte a Argos. El dios descendió a la tierra y fingió ser un pastor que guiaba su rebaño. Mientras caminaba, iba tocando la flauta. Argos le pidió que se sentase a su lado y Mercurio le narró la historia de Pan y Siringe para explicarle cómo se había inventado el instrumento que estaba tocando. Los dulces sonidos de la flauta hicieron que Argos cerrase sus cien ojos y en ese momento Mercurio le mató.

Tres espléndidos ejemplos los tenemos en *Mercurio y Argos*. Pietro Negri (Caen. Musée des Beaux Arts); *Mercurio y Argos*. Pedro Pablo Rubens y L. van Uden (Madrid. Museo Nacional del Prado); *Mercurio y Argos*. Diego Velázquez (Madrid. Museo Nacional del Prado).

Pan, enamorado de la ninfa Siringe, la persigue y antes de que logre darle alcance, ésta se convierte en cañas con las que el dios construirá una flauta a la que dará el nombre de siringa en recuerdo de la ninfa: *Pan y Siringe*. Nicolas Poussin (Dresde. Gemäldegalerie); *Pan y Siringe*. Jean-François de Troy (Los Ángeles. The J. Paul Getty Museum); *Pan y Siringe*. François Boucher (Madrid. Museo Nacional del Prado).

La afición por la música del dios será frecuentemente reflejada por pintores de distintas épocas y de distintos países: *El triunfo de Pan*. Nicolás Poussin (Londres. National Gallery).

Los coribantes inventan en Creta el tambor (o el pandero o el tamboril) asociándolo con la flauta. Ambos instrumentos los entregan a Cibeles, y de ella los reciben los sátiros que los utilizarán en las fiestas de Baco.

Algunos autores asocian a Sabazio, hijo de Cibeles, con Baco y al nombrarle se refieren a él como “el que en el Ida, con su querida madre, se complace en los ecos de los tambores”.

Las bacanales será otro de los asuntos más frecuentes en la pintura renacentista y barroca europea, desde las que Tiziano pintó para Alfonso d'Este, una de ellas en el Museo del Prado; continuando con Rubens, *Bacanal de los andrios* (Madrid. Museo Nacional del Prado); hasta las de Nicolás Poussin, *Bacanal* (Madrid. Museo Nacional del Prado) y *Bacanal con guitarrista* (París. Musée du Louvre).

La leyenda de Ariadna abandonada en Naxos es otro tema favorito de músicos y pintores. Entre los primeros, Claudio Monteverdi, Joseph Haydn, Jules Massenet, Richard Strauss, Darius Milhaud, Carl Orff. Entre los segundos: Annibale Carracci, *El triunfo de Baco y Ariadna* (Roma. Bóveda del Palacio Farnesio); Tiziano, *Baco y Ariadna* (Madrid. Museo Nacional del Prado); Tintoretto, *Ariana, Venus y Baco* (Venecia. Anticollégio di Palazzo Ducale); Antoine Le Nain, *Baco y Ariadna* (Orléans. Musée des Beaux-Arts)

Las Sirenas tenían el poder de atraer con su canto a los navegantes que irrefrenablemente se arrojaban al mar. Circe aconsejó a Ulises que taponara los oídos de sus marineros con cera y que estos lo ataran al mástil ordenándoles que no le soltasen aunque él lo suplicara. Ulises siguió los consejos y al acercarse la nave a la isla de las sirenas se empezó a escuchar una música tan dulce y atrayente que Ulises luchaba por soltarse y con gritos y gestos pedía que le desatasen; pero sus hombres, lo amarraron aún más fuerte. La música se fue debilitando hasta que dejó de oírse, en ese momento dio la señal a sus compañeros para que se destapasen los oídos y le soltasen de sus ataduras.

Según San Isidoro en sus Etimologías (XI, 3,30), a las sirenas, que eran tres, se las imagina con un cuerpo mitad de doncella mitad de pájaro, dotadas de alas y de uñas; una de ellas cantaba con su voz, otra con una flauta y la tercera con una lira. Estos seres fantásticos atraían con su canto a los navegantes que, fascinados, eran arrastrados al naufragio.

De Himeneo, dios de la unión conyugal, habitualmente invocado como protector en las ceremonias nupciales, se dice que es el inventor de las bodas y que murió mientras

celebraba con sus cantos la unión de Baco y Altea, o que perdió la voz cantando en las bodas de Baco y Ariadna.

Capricornio es un hijo de Egipán (Pan transformado en cabra). Se crió junto a Zeus y ayudó a éste en la Titanomaquia, proporcionándole una concha de caracol por él inventada que al soplarla, provocaría la huida de los Titanes.

Música también suele estar cerca de Amor. Así lo interpretaron: Michelangelo da Caravaggio en *Amor Vincit Omnia* (Berlín. Staatliche Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz), o Giulio Romano en *Amor y Psique* (Mantua. Palazzo Te).

Pero entre todos estos seres mitológicos, el más emblemático es el semi-dios Orfeo. Las Musas se apiadaron de él cuando fue despedazado por las bacantes de Tracia. Son ellas las que enterraron sus miembros y no sabiendo que hacer con su lira, pidieron a Zeus que la catasterice.

Orfeo experimentó el poder absoluto de la música, música, a la vez, divina y humana, capaz de hacer cambiar las decisiones de los dioses y los caminos del destino.

En el mito de Orfeo, la música constantemente se nos presenta como una metáfora del amor divino. La música-amor en Orfeo traspasa el tiempo y, prefigurando a Cristo, vence a la muerte. Esta comparación, ha sido asumida por la corriente neoplatónica tan favorable al sincretismo, paganismo-judeocristianismo.

La historia de Orfeo y Eurídice fascinó a los hombres del Renacimiento y esa misma historia será la que contribuya al nacimiento de un nuevo género musical de porvenir glorioso: la ópera.

Fueron varios los compositores que “pusieron en música” el mito de Orfeo. Muchos, también, los pintores que lo llevaron a un lienzo. En el Museo del Prado tenemos varios ejemplos: *Orfeo en los infiernos* de Pieter Fris; *Orfeo* de Lucas Jordán; *Orfeo* de Alejandro Varotari “Padovanino”; *La muerte de Euridice* de Erasmus Quellinus; *Orfeo y Euridice* de Pedro Pablo Rubens

Los hombres de la Biblia también están a la escucha de la divina armonía.

Entre los descendientes de Caín, aparece Jubal “... padre de todos los que tocan el arpa y el caramillo”. (Génesis, 4,21)¹.

Cuando los hebreos consiguieron ponerse a salvo de la cólera del faraón y el mar volvió a cerrarse tragándose los carros de guerra egipcios, Myriam, la hermana de Moisés y Aaron "... cogió un tamboril y todas las mujeres la siguieron, bailando y tocando el tamboril" (Exodo, 14,20), respondiendo de esta forma al canto de Moisés y de los hijos de Israel.

El encuentro de Jefté con su hija que sale a recibirle "... con adufes y danzas" (Jueces, 11,30), todavía nos sigue emocionando en el oratorio de Carissimi² y en el de Haendel³. Los ritos hebraicos se acompañaban, como en la mayoría de los rituales sagrados, con cantos y danzas.

Cuando el Arca de la Alianza fue llevada a Jerusalén, se detuvo en la casa de Abinadab, prosiguiendo el camino en un carro nuevo "Luego que sacaron el Arca de Dios de la casa de Abinadab, en cuya custodia estaba en Gabaa, Ahio iba delante del Arca. David y todo Israel festejaban al Señor con toda suerte de instrumentos de madera, con cítaras, y liras, y tambores, y sistros, y címbalos. (...) Dieron luego aviso al rey David de que el Señor había echado la bendición sobre Obededom y sobre todas sus cosas, por causa del Arca de Dios. Fue, pues, David y trasladó el Arca de Dios de la casa de Obededom a la ciudad de David con grandes regocijos; e iban junto a David siete coros de músicos y un becerro para el sacrificio". (Samuel, 2, 6,4,5,12).

Anteriormente, David había calmado la cólera y la melancolía de Saúl con su arpa. "El espíritu de Yavhé se había retirado de Saúl primer rey del pueblo elegido, apoderándose de él un mal espíritu. Sus siervos le aconsejaron buscar a un hombre que tocara la cítara para alejar el mal espíritu. El elegido fue David hijo de Isaí, valiente hombre de guerra, sabio en sus palabras y excelente músico. Cada vez que el mal espíritu asaltaba a Saúl, David lo expulsaba con sus notas, por lo que el rey cogió mucho cariño a David y le hizo su escudero". (Samuel, 1, 16,14,23). Rembrandt recogió la escena cambiando, como tantas veces ha ocurrido, la cítara por un arpa. (Frankfurt. Städelsches Kunstinstitut), y Nicolás Poussin (Madrid. Museo Nacional del Prado), introduce un extraño y enorme instrumento que parece ser un salterio gigante.

Las profecías y las lamentaciones de Jeremías por la destrucción del templo también ha sido tema común entre pintores y músicos⁴.

Y, fuera de la Biblia, una leyenda cuenta que estando Moisés en el Monte Sinaí, escuchó una orden divina que le decía: Muse ke (Moisés escucha). La palabra revelada,

estaba acompañada de tono y de ritmo, y Moisés la denominó con el mismo nombre: “música”; así es como se creyó que fue el origen de esta palabra⁵.

El Nuevo Testamento, también ha suscitado un arrebató musical en cuanto a iconografía, a pesar de que los textos de los Apóstoles suelen incidir mínimamente en aspectos musicales. Pero ello se compensará con la imaginación de los artistas que desde el primer momento plasmarán la imagen de los ángeles músicos que celebran el nacimiento de Jesús y acunan su sueño o acompañan a la Virgen en su coronación.

Los éxtasis están frecuentemente inmersos en una atmósfera musical. Son muchos los artistas que lo han interpretado así: *San Francisco confortado por un ángel músico*. Francisco Ribalta. (Madrid. Museo Nacional del Prado); *El éxtasis de San Francisco*. Anónimo. (Douai. Musée de la Chartreuse); *Éxtasis de San Francisco*. Francisco Herrera “el Mozo”. (Sevilla. Catedral); *San Francisco*. Bartolomé Esteban Murillo. (Madrid. Museo de la Real Academia de Bellas Artes). *San Francisco de Asís*. Anton van Dick. (Madrid. Museo Nacional del Prado).

Y también el de otros santos: *San Nicolás de Tolentino* acunado por el concierto de los ángeles. Ambroise Frédeau. (Toulouse. Musée des Augustins); *Visión de San Sebastián de Aparicio*. Mariano Salvador Maella. (Madrid. Museo Nacional del Prado).

Los apetitos de la carne, se difuminan gracias a la música divina. Los hombres de la Contrarreforma lo tendrán en cuenta y por tanto, santificarán el arte de la música puesto al servicio de Dios. Para ello nada mejor que el reconocimiento de una santa patrona y ¿quién mejor que Santa Cecilia, virgen irreprochable, para convertirse en protectora de la música y patrona de los músicos?

A partir del siglo XII se considerará a Santa Cecilia como la santa de la música

Si bien, tal como lo ha explicado Albert P. De Mirimonde:

Nada en la “Pasión” de Santa Cecilia ni en el resumen que nos llega a través de la “Leyenda dorada” denotaba en esta virgen una vocación por el arte sonoro. Siguiendo los textos, la iconografía celebraba las virtudes de la joven mártir pero no le confería ningún atributo musical. En efecto, durante la Edad Media, el papel que la Santa representaría más tarde, habría sido superfluo. La música recibía los suficientes honores al formar parte de las Artes liberales. Considerada como una ciencia unida a las matemáticas y como un arte, estaba incluida en el “Quadrivium” junto con la aritmética, la geometría y la astronomía. En las alegorías imaginadas por Martianus Capella,

“Música” tomaba la apariencia de una bella y docta joven que inspiraba pureza y guiaba a los fieles a la inmortalidad. Los conducía hasta las puertas de los santuarios donde reinaba la Teología y por ello se la situaba en el pórtico de las catedrales donde proseguía con experiencias sonoras en compañía, bien de Pitágoras, bien de Tubalcain, que eran considerados los inventores de la música⁶.

El oficio de Santa Cecilia, de época muy antigua, describe la ceremonia del matrimonio de la Santa de la manera siguiente:

Cantantibus organis Caecilia in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum. (“Mientras que los instrumentos de música cantaban sólo a Dios invocaba Cecilia dentro de su corazón diciendo: Haz a mi corazón y a mi cuerpo immaculados”).

En los laudes, según observó Dom Quentin⁷ se habían omitido las palabras “in corde suo”; por lo cual, era lógico suponer que la santa cantaba mientras los instrumentos de música se hacían oír, y, por lo tanto, santa Cecilia era músico. El texto original sólo lo conocían un número restringido de clérigos, además, una confusión en el significado del término “organis”⁸ hizo, así mismo, suponer que estaba acompañada o ella misma se acompañaba con el órgano. Dom Quentin concluye diciendo que la leyenda de santa Cecilia como músico, tiene, en su opinión, un origen litúrgico.

Por otra parte, al comienzo del Renacimiento, los ataques a la Iglesia eran cada vez más violentos y, a menudo, se dirigían contra la música acusándola de ser un arte corruptor. La inclusión de temas profanos en el canto litúrgico, la complejidad de las técnicas polifónicas, la utilización arbitraria de instrumentos, levantaron las más vehementes protestas. El declive de “Música” hizo su aparición⁹. Ya no era adecuada para representar a instrumentistas y compositores.

Sin embargo, Claudio Monteverdi incluiría este personaje en el Prólogo de su Orfeo, en el que aparece Música anunciando que va a contar la historia del semidios Orfeo, que con su lira y su voz encantó a las fieras e hizo que sus ruegos fueran escuchados en el Averno:

*Del mio Parnasso amato a voi ne vegno,
Incliti eroi, sangue gentil de' regi,
Di cui narra la fama eccelsi pregi,
Ne giunge al ver, perch'è troppo alto il segno.
Io la Musica son, ch' ai dolci accenti*

*So far tranquillo ogni turbato core,
Ed or di nobil ira ed or d'amore
Posso infiammar le piú gelate menti.*

*Io, su cetera d'or, cantando soglio
Mortal orecchio lusingar talora,
E in questa guisa a l' armonia sonora
De la lira del ciel piú l' alme invoglio.*

*Quinci a dirvi d' Orfeo, mi sprona,
D' Orfeo, che trasse al suo cantar le fere,
E servo fe' l' inferno a sue perghire,
Gloria immortal di Pindo e d' Elicona.*

*Or mentre i canti alterno, or lieti or mesti,
Non si mova augellin fra queste piante,
Ne s' oda in queste rive onda sonante,
Ed ogni aurette in suo cammin s' arresa.*

(“Desde mi Parnaso amado vengo a vosotros,
ilustres héroes descendientes de reyes,
de los que la Fama imperfectamente relata
vuestros méritos, pues son sublimes.

Soy yo, la Música, quien con dulces acentos
sabe apaciguar los corazones alterados
y puede inflamar, de cólera o amor,
los espíritus más fríos.

Cantando a los sonos de mi cítara de oro,
acostumbro a alegrar los oídos de los mortales
e incito a las almas a desear fervientemente
la armonía sonora de la lira divina.
Eso me incita a hablaros de Orfeo,

tras cuyo canto marchaban las fieras
e hizo al Infierno siervo de sus ruegos;
gloria inmortal de Pindo y Helicón.

Ahora, mientras alterno cánticos, alegres o tristes,
ningún pájaro se mueva en las ramas,
ninguna onda murmure sobre las orillas
y la brisa suspenda su camino”).

También Veronese, a mediados del siglo XVI, representó a Música por medio de una joven que está tocando una viola da gamba, con un inusitado clavijero en ángulo recto; aunque en esta ocasión aparece, además, una figura masculina tañendo un laúd. (Venecia. Libreria Marciana).

Durante las últimas décadas del siglo XIX, hasta la Primera Guerra Mundial, muchos artistas volverán a representar a la música con la apariencia de una bella joven: François Lafont (Cannes. Musée de la Castre); Theodor van Thulden¹⁰ (Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique); Jules Chéret (Niza. Musée des Beaux-Arts); François Flameng (Paris. Musée du Petit Palais); Gustav Klimt (Munich. Bayerische Staatsgemaltesammlungen); Pavel Jukovski (San Petersburgo. Museo Estatal Ruso).

Pero a pesar de ello, tanto por parte de los católicos como de los protestantes, la música no era considerada siempre como un arte espiritual, elevado, que nos guía por el camino de la virtud. La música también acompaña a la danza, incita a la sensualidad y a los placeres pecaminosos.

Qué mejor ejemplo que el de Salomé y su danza lasciva: *Historias de San Juan Bautista*. Taller de los Serra (Madrid. Museo Nacional del Prado); *Salomé danzando ante Herodes*. Gustave Moreau. (Nueva York. The Metropolitan Museum of Art).

Y junto a otros pecados también encontramos la música. Son muchos ejemplos los que tenemos reunidos en el Museo del Prado: *La mesa de los pecados capitales -El Jardín de las Delicias-* del Bosco; *La disipación del hijo pródigo* de Bartolomé Esteban Murillo¹¹; *El rico avariento y el pobre Lázaro* de Leandro Bassano; *Las vírgenes locas y las prudentes* de Peeter Lisaert III.

En los ritos satánicos de los aquelarres también se utiliza algún instrumento musical:

El Aquelarre -Asmodeo-. Francisco de Goya (Madrid. Museo Nacional del Prado).

Si hemos visto anteriormente que la música estaba presente en los éxtasis, el papel que jugará en las tentaciones será totalmente opuesto: *La tentación de San Jerónimo*. Zurbarán, (Cáceres. Monasterio de Guadalupe); *Tentaciones de San Antonio*. El Bosco, (Madrid. Museo Nacional del Prado).

Entre los calvinistas la danza estaba considerada como una actividad inútil, vulgar y lasciva, especialmente peligrosa después de las comidas. La música, la danza y el juego iban unidos al pecado. La pintura neerlandesa del Siglo de Oro nos muestra claros ejemplos: Jan Steen. *El hogar disoluto* (Londres. Museo Wellington.), *La casa disoluta* (Nueva York. The Metropolitan Museum of Art).

Por tanto, podemos decir que los diversos juicios que se han hecho sobre la música a lo largo de los siglos, no han sido debidos a su naturaleza sino a su función. De ahí, la gran dificultad a la hora de determinar su relación con la pintura cuando ésta se sirve de aquélla. Relación que no debe confundirse con ciertas equivalencias que, de manera más o menos explícita, podemos encontrar, por ejemplo, en la descripción de la pintura veneciana de la segunda mitad del *quattrocento* y comienzo del *cinquecento*: el “cromatismo atmosférico” de Bellini y de Giorgione, comparable al cromatismo propuesto por Marchettus de Padua, desde un siglo antes, para “colorear” la música¹².

Por otra parte, el pretender establecer una oposición entre música sagrada y música profana, es una difícil aporía. Lutero no tuvo el menor reparo en utilizar melodías populares cambiando el texto por salmos religiosos. Monteverdi utilizó el “Lamento de Arianna” de su ópera *Arianna* (1608) y lo transformó en el *Pianto de la Madonna* (1640). Bach procedería de la misma manera, en algunas de sus cantatas.

Algo parecido ocurre con la pintura.

La música profana está presente, por lo general, en cuadros de asuntos humanos, ya sean cotidianos o extraordinarios; por ejemplo, en el *Concierto campestre* de Giorgione y Tiziano (París. Museo del Louvre). Sin embargo, sí consideraríamos música religiosa, la que encontramos en las enigmáticas composiciones de Carpaccio, a caballo entre la

realidad y la fantasía, que nos trasmiten la impresión de un mundo mágico, de una Venecia de fábula.

Y, ¿no sería una música profana la interpretada por pastores o ángeles a los que vemos tocando dulzainas, gaitas y tamboriles, en tantas natividades?

¿Pretendió Veronese en sus *Bodas de Canaa* (París. Museo del Louvre), llevar a cabo la unión de lo divino y lo humano, al retratarse él y retratar a Tiziano como músicos de la escena evangélica convertida en fastuosa fiesta mundana?

¿No podría ser la misma música la que está presente en dos obras de Caravaggio, de tema tan opuesto como son *El reposo en la huída a Egipto* (Roma. Galleria Doria) y *Amor Vincit Omnia* (Berlín. Gemäldegalerie)?

LA MUSICA Y LO HUMANO

Los lazos de unión entre música y pintura van a ser estrechados por pintores que han llegado a alcanzar una experiencia más directa de la música o por ciertos músicos que han llegado a trasladar una experiencia visual a su música.

Hemos mencionado antes a Veronés y Tiziano.

Sabemos que Leonardo era también un músico notable, tanto en el aspecto teórico como en el práctico y en el organológico, aunque no haya quedado escrita su música que seguramente siempre improvisaba. De él cuenta Vasari que, además de tocar la *lira da braccio*, también cantaba acompañándose del laúd. En el momento de su mayor fama se desplazó a Milán para tocar la lira en la corte del duque Ludovico Sforza “el Moro”, gran entusiasta de este instrumento. El artista llevó consigo una lira de plata, con forma de cráneo de animal con cuernos, que él mismo había construido.

Su incesante afán por aplicar la técnica a todas sus investigaciones, le impulsó a incorporar procedimientos mecánicos y automatismos a ciertos instrumentos musicales, así como a conseguir nuevos efectos sonoros. En sus cuadernos de apuntes hay numerosos ejemplos dibujados con la incomparable maestría del gran sabio toscano. Entre los instrumentos que construyó, aparecen flautas con sistema de llaves, (anticipándose en varios siglos a las construidas por Boehm); campanas con algunas variables; un timbal de percusión mecánica que surgía de unas ruedas dentadas y permitía cambiar la tonalidad a lo largo de una ejecución o producir acordes. Quizá el más original de todos era el que llamó “viola organista”, con un arco interminable que conseguía resultados polifónicos (se trataba de un instrumento de teclado) con gradación dinámica, que venía a ser como una orquesta de cuerda accionada por los dedos del ejecutante.

En 1967, se redescubrieron en la Biblioteca Nacional de Madrid, unos manuscritos que fueron extraordinariamente valiosos a la hora de completar los conocimientos existentes sobre la faceta organológica de Leonardo¹³.

Otros manuscritos de Leonardo da Vinci que contienen temas organológicos son los siguientes:

Códice Atlántico Ambrosiano. Milán:

Esbozos con detalles de piezas y mecanismos para la construcción de una viola organista. Tambor mecánico. Tambores y timbales en un carruaje de tiro, percutidos por un mecanismo conectado al movimiento de las ruedas. Flautas con orificios longitudinales que permiten hacer glissandos.

Folios de la Royal Library. Windsor:

Esbozos de viola, campanas y monacordio. Pentagrama con notas de la escala diatónica ascendente y texto que dice: L'amore mi fa sollozar.

Códice Arundel. British Museum. Londres:

Serie de cinco tambores dispuestos en gradación de tamaño que producen una escala de sonidos. Serie de tubos metálicos dispuestos en gradación de tamaño, con el mismo fin, percutidos por un mecanismo de manivela. Varios tipos de instrumentos de percusión. Instrumentos de viento con llaves. Detalles del mecanismo de las llaves. Juguetes musicales. Pentagramas con notación musical.

Biblioteca Nacional. París:

Lira en forma de cabeza de animal con cuernos. Tres dibujos para la construcción de una viola organista. Matraca con manivela y disco dentado¹⁴

Entre los dibujos contenidos en dos cuadernos de apuntes aparece el de un organetto¹⁵. El instrumento posee un fuelle doble con una sola tapa, de modo que, moviéndola de un lado a otro, se alternan las operaciones de llenado y vaciado del fuelle lo que aumenta la capacidad de aire. El “secreto”, de forma triangular encaja con el fuelle que semeja un abanico abierto; los tubos están colocados en sentido oblicuo (como de esta manera ocupan más espacio que en vertical, Leonardo propone que se hagan aplastados). Para hacer el instrumento menos pesado propone, así mismo, que en lugar de construirse los tubos en estaño o madera, se hagan de papel¹⁶.

De Tintoretto sabemos que no sólo estuvo interesado en el teatro, sino que en su juventud, también tañía el laúd y otros raros instrumentos inventados por él¹⁷. Podríamos comparar su pintura, ampulosa y espectacular, con las obras de los Gabrielli en la esplendorosa Venecia del siglo XVI⁽¹⁸⁾.

La traducción exacta de la música en pintura, o al contrario, puede parecer una tarea difícil de acometer, pero ¿no tenemos desde hace ya mucho tiempo un vocabulario lleno de términos comunes? El mundo sonoro y el mundo visual utilizan términos como gama, tono, tonalidad, cromatismo, matiz, armonía, ritmo, dinamismo, paleta de colores, paleta de timbres, etc. La palabra “tono” puede calificar la calidad de un

sonido; también puede referirse al intervalo de segunda mayor (que sirvió para establecer las escalas musicales de nuestra cultura occidental), a una escala propiamente dicha (por ejemplo, tono de do mayor que equivaldría al término “tonalidad” que en pintura se refiere a la impresión global dada por un conjunto de colores); pero también puede referirse a un color considerado en todo su valor e intensidad.

De manera parecida, la palabra “matiz” es un término común, si bien, su utilización musical ha evolucionado, partiendo de la modificación en la división del tetracordo, que es una cuestión de alturas (el *chroai* griego) hasta llegar a significar, alrededor de 1500, una variación de intensidad, acepción ésta que corresponde sensiblemente a lo que, en el mundo de la pintura, se conoce como diferentes grados de un color.

En cuanto al término “cromatismo” (del griego *chroma*) se empleó primero en las artes visuales refiriéndose a los colores y a la comparación en su sucesión. Por analogía, la música designó con esta palabra toda construcción melódica estructurada por semitonos sucesivos.

CUADRO DE CORRESPONDENCIAS ENTRE MÚSICA Y PINTURA¹⁹

MÚSICA	PINTURA
Acorde perfecto.	Combinación de colores primarios.
Acorde.	Combinación de colores.
Armonía (ciencia de la música).	Lectura vertical de elementos (colores, figuras, etc.).
Armonía (sentido general).	Armonía (sentido general).
Atonalidad.	Abstracción.
Composición.	Organización de la tela. (Kandinsky)
Consonancias y disonancias.	Claro-oscuro.
Crescendo.	Líneas gruesas.
Cromatismo.	Relativo a la sucesión de colores a partir del prisma.
Cuarteto de cuerda (o toda pieza para cuerda).	Dibujo o efectos monocromáticos.
Glissando.	Trayectoria.
Improvisación.	Pintura u obra gráfica de ejecución rápida o instintiva (Kandinsky).
Legato.	Pinceladas continuas.
Matiz (variación de intensidad).	Diferentes grados de un mismo color.
Medida y organización rítmica.	Reparto de las verticales.
Melodía.	Líneas, arabescos, dibujo.
Modulación.	Paso de un color a otro.
Orquestación o instrumentación.	Coloración.
Polifonía.	Superposición por yuxtaposición o transparencia de líneas, formas o figuras.
Sinfonía (o toda pieza para varios instrumentos).	Pintura (como término opuesto a dibujo o a grabado, en blanco y negro).
Staccato.	Fragmentación.
Timbre.	Color.
Tonalidades o escalas.	Paleta (impresión producida por un conjunto de colores).
Tono (sonido).	Color en cuanto valor e intensidad.
Tonos bemolizados.	Matices oscuros y sordos (Grétry).
Tonos sostenidos.	Matices vivos y muy brillantes (Grétry).
Variaciones.	Serie a partir de un mismo objeto, un mismo lugar o una misma escena.

Músicos. Conciertos. Lecciones. Compositores²⁰, intérpretes y aficionados. Hombres y mujeres que nos presentan la música de distinta manera. En unas ocasiones, en el momento de componerla, en otras, afinando el instrumento, en otras, interpretando o se acaba de interpretar, y en otras, aprendiendo. Son muchísimos los ejemplos que nos han llegado, pero citamos a continuación los que nos brinda la colección Thyssen-Bornemisza: *La familia Bentivoglio* de Lorenzo Costa; *Un concierto* de Mattia Pretti, *Grupo de músicos* de Jacob van Loo; *Pierrot contento* de Jean-Antoine Watteau; *Concierto campestre* de Jean-Baptiste Pater; *Retrato de grupo con sir Elijah y lady Impey* de Johann Zoffany.

Si hemos visto antes que la música estaba unida a lo divino, también sabemos que durante muchos siglos cierta clase de música, la música llamada “cultura”, estuvo unida al disfrute de los reyes y sus cortes: *Louis Guéné, violinista del Rey*. François Dummont (Paris. Musée du Louvre); *Los músicos ordinarios del Rey*. André Bouys (Londres. National Gallery); *Concierto de Federico el Grande de Prusia en Sans Souci*. Adolph Menzel (Berlín Alte Nationalgalerie).

Para que la música culta llegara a todo el mundo, habría que esperar a que surgieran los conciertos públicos y eso no sucedería hasta finales del siglo XVII.

Pero las funciones de la música en relación con lo humano son numerosas y diversas. Muchos artistas, como acabamos de ver, presentan la música como una forma de entretenimiento o de diversión; otros, consideran la presencia de uno o más instrumentos en sus cuadros como algo imprescindible para la comprensión del asunto. Algunos muestran su interés por los instrumentos musicales: Johannes Vermeer en *El arte de la pintura*. (Viena. Kunsthistorisches Museum); Hendrick Pot en *El pintor en su estudio*. (La Haya. Haags Gemeentemuseum); Gustave Courbet en *El taller del pintor*. (Paris. Musée du Louvre); Frédéric Bazille en *El taller del artista*. (Paris. Musée du Jeu de Pomme).

En el siglo XVIII, a veces se buscaba transmitir la estrecha cercanía de una pareja o evocar un mundo onírico con escenas al aire libre, serenatas y otras fiestas galantes: *La escala del amor* de Jean-Antoine Watteau (Londres. National Gallery); *El amante coronado* de Jean-Honoré Fragonard (Nueva York. Frick Collection); o no tan estrecha

cercanía: *Matrimonio a la moda: El despertar de la condesa* de William Hogart (Londres. National Gallery), en donde la música está por los suelos.

Cuando el retrato se pone de moda, es signo de distinción rodearse de algún instrumento e incluso aparecer tocándolo: *Mathäus Schwartz* de Hans Maler (Paris. Musée du Louvre); *Retrato de François Langlois* de Anthony van Dyck (Londres. National Gallery); *Retrato del conde Fulvio Grati* de Giuseppe Maria Crespi (Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza); *La marquesa de Pompadour* de François Boucher (Paris. Musée du Louvre); *Retrato del joven Romainville-Trioson* de Anne-Louis Girodet (Paris. Musée du Louvre.)

Y aunque quede claramente recogida la profesión en el retrato o en la escena, sigue siendo signo de cultura y distinción el incluir algún instrumento: *Los embajadores* de Hans Holbein el Joven (Londres. National Gallery); *El sacamuelas* de Gerrit Dou. (Paris. Musée du Louvre).

En el siglo XIX, con gran frecuencia, la música se nos hace presente por medio del piano, signo, ante todo, de esmerada educación en las familias burguesas. Especialmente Renoir lo reflejará en: *Mujer al piano* (Chicago. The Art Institute) y en el retrato de *Las hijas de Catulle Méndes*. (Annenberg Collection). También lo harán, Edouard Manet en *Madame Manet ante el piano*. (Paris. Musée du Jeu de Pomme) y Santiago Rusiñol en *La lección de piano* (Barcelona. Museo de Arte Moderno).

En el siglo XX, lo veremos también utilizado como elemento surrealista: *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano*. Salvador Dalí (Paris. Musée National d' Art Moderne).

No olvidemos al público, unas veces numeroso, otras, reducido a uno o dos oyentes que sin participar activamente en el “espectáculo” crea una atmósfera de silencio casi religioso: *Fiesta musical organizada por el cardenal de la Rochefoucauld en el teatro Argentina de Roma el 15 de julio de 1747 con ocasión de la boda del delfín de Francia* de Giovanni Paolo Pannini (París. Musée du Louvre). Edouard Manet, en *Los músicos de la orquesta de la Ópera* (París. Musée d' Orsay), sitúa en el ángulo superior izquierdo del cuadro, en un palco de proscenio, un único representante del público: el compositor Emmanuel Chabrier.

Pero si se trata de una escena popular, campestre, e incluso infantil, ahí están la música y la gente, en un ambiente festivo, desinhibido, jocosos: *Fiesta campesina*. David Teniers II (Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza); *La kermesse*. Pedro Pablo Rubens (Paris. Musée du Louvre); *El baile del puente*. Pieter Bruegel (Antwerpen. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten); *La comida de los bohemios*. Alexandro Magnasco (Paris. Musée du Louvre); *Peregrinaje a la Madonna del Arco*. Léopold Robert (Paris. Musée du Louvre); *Escena de carnaval*. Giandomenico Tiepolo (Paris. Musée du Louvre); *Carnaval*. Max Beckmann (Londres. Tate Gallery). *Baile en Le moulin de la Galette*. Pierre-Auguste Renoir (París. Musée d'Orsay).

Aunque no todo es distinción, fiesta y alegría en torno a la música; también la encontramos unida a defectos físicos o a la vejez: *Parábola de los ciegos*. Pieter Buhegel el Viejo (Nápoles. Galleria Nazionale de Capodimonte); *Retrato de un flautista tuerto*. Anónimo (Paris. Musée du Louvre); *El ciego músico*. Ramón Bayeu (Madrid. Museo Nacional del Prado); *El violinista ciego*. David Wilkie (Londres. Tate Gallery); *El viejo guitarrista*. Pablo Picasso (Chicago. The Art Institute).

En el mundo de los hombres todo es relativo.

La antigua separación entre instrumentos de cuerda, apolíneos, que elevan el alma y convierten a la música en sabiduría, e instrumentos de viento, dionisiacos, con los que el cuerpo y los sentidos son arrastrados a instintos primitivos quedará desterrada para siempre²¹.

En el apartado “La Música y lo Humano” hemos incluido tres cuadros en los que aparece la danza. A través de ellos hemos podido constatar la íntima unión de música y movimiento.

Fiesta campesina de David Teniers II, ha sido el ejemplo que nos ha permitido acercarnos a esos bailes populares, presentes en la mayoría de las fiestas y celebraciones, siempre acompañados de manifestaciones de alegría y alborozo.

Los otros dos cuadros, uno del siglo XIX, *Bailarina verde* de Edgard Degas, y el tercero del siglo XX, *El bailarín* de David Bomberg (este último, desde una interpretación muy personal), nos han dado la oportunidad de adentrarnos en el mundo del ballet, de conocer a sus creadores e intérpretes, la formación de estos últimos, sus éxitos y sus

fracasos, al mismo tiempo que nos hemos sentido transportados a las “soirées” de los grandes teatros de ópera europeos.

LA MÚSICA Y LO SIMBÓLICO

Ya desde el Renacimiento, la caducidad de la vida pasó a formar parte de la iconografía de un gran número de naturalezas muertas que, según las diferentes épocas, representaban distintos bienes suntuarios de exquisito gusto. Casi siempre junto a estos objetos aparecía una calavera.

Vanitas vanitatum omnia vanitas (“Vanidad de vanidades, todo es vanidad”). (Eclesiastés 1:2).

Los instrumentos musicales representados en estas naturalezas muertas contienen una doble simbología. Por una parte, son un indicador más de refinamiento y riqueza; por otra, representan el transcurrir de la vida, la imposibilidad de parar el tiempo que como la música, fluye sin que podamos retenerlo.

En el siglo XVII, la vanidad de las cosas humanas aparece con mayor frecuencia representada. Entre el repertorio de objetos que tradicionalmente simbolizan la riqueza, la inteligencia, el poder, se incluyen también instrumentos o algún elemento musical que generalmente suele ser una partitura. Entre los instrumentos, los más frecuentemente incluidos han sido el laúd y diferentes tipos de violas; en algunas ocasiones, también flautas, y en muy pocas, instrumentos de viento. Los instrumentos de percusión prácticamente no aparecen.

Ejemplos de esta metáfora los podemos ver en: *Naturaleza muerta: Alegoría de las vanidades de la vida humana*. Harmen Steenwyck (Londres. National Gallery); *Vanidad y trampantojo*. Jean-Francois de Le Motte (Dijon. Museo des Beaux Arts); *El sueño del Caballero*. Antonio de Pereda (Madrid. Real Academia de Bellas Artes); *Alegoría de la vanidad*. Leonaert Bramer (Viena. Kunsthistorisches Museum).

Sin embargo, los compositores, apenas se interesaron en “poner en música” la reflexión sobre lo efímero de la vida; aún así, recordamos una obra, el oratorio de Giacomo Carissimi, *Vanitas Vanitatum II*, para cinco voces, dos violines y continuo (compuesto en Roma, en 1650), donde también se pretende transmitir el mismo mensaje de los pintores barrocos. Carissimi compuso, además, un motete para dos voces y bajo continuo, que tituló *La vanidad de los hombres*.

Pero hay también otras representaciones de la vanidad en el sentido de vano, arrogante, presuntuoso, donde también están presentes instrumentos musicales de los que se siente

orgulloso su dueño, como en *Alegoría de la vanidad*. Jan Miense Molenaer (Toledo - Ohio- Museum of Art); o en el *Triptico Agliardi* de Evaristo Baschenis, sin duda el mejor pintor que ha sabido reflejar los instrumentos musicales (Colección particular). Generalmente, junto con los instrumentos aparecen otros objetos (libros, esfera armilar, etc.) que simbolizan, al mismo tiempo, la vanidad del saber. (Nos viene a la memoria el *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* de Francisco de Goya -Madrid. Museo Nacional del Prado-, donde nos muestra orgullosa el probable único instrumento en el Madrid de la época, conocido como guitarra-lira, inventado por Pierre-Charles Mareschal, en 1780; el retrato de la marquesa es de 1805. María Antonietta fue la primera en poseer uno de estos instrumentos).

También está presente la música en otras naturalezas muertas que la muestran simplemente como un placer, un disfrute del oído: *Naturaleza muerta con fruta, langostas, ostras, caza, instrumentos musicales y simio*. Andrea Benedetti (Colección particular); *Naturaleza muerta con instrumentos de música*. Eugène Appert (Dijon. Musée des Beaux-Arts).

La música también se convierte en una metáfora de la armonía. Nicolas Régnier nos muestra en *Divina inspiración de la música* (Los Ángeles. Los Angeles County Museum), reunidas a la Poesía y a la Música recreando el concepto de “divina armonía”²². Así mismo, en el lienzo de Gregorio de Ferrari *Retrato de joven dama como personificación de la equivalencia de las artes*. (Madrid. Museo Lázaro Galiano) se nos muestra la equivalencia y la concordia entre la pintura, la poesía y la música, bajo la protección de Minerva.

A principios del siglo XVII, en el norte de Europa, comenzó a desarrollarse la iconografía de la guirnalda de flores rodeando un medallón. Generalmente se trataba de representaciones de la Virgen pero también se utilizó este recurso para enmarcar otros asuntos no religiosos, especialmente los retratos. Importantes acontecimientos también fueron adornados con guirnaldas incluyéndose instrumentos musicales, tal como lo vemos en los dos ejemplos de la colección Thyssen-Bornemisza: *La rendición de los rebeldes sicilianos a Antonio de Moncada en 1411* y *La entrega del bastón de Capitán General a Antonio de Moncada por la reina Blanca regente de Sicilia en 1410* de David Teniers II y Jan van Kessel.

En las representaciones de los cinco sentidos, el sentido del oído aparece siempre representado con la misma iconografía: los instrumentos musicales. Desde principios del siglo XVII, este asunto interesó especialmente, a los pintores europeos. Algunos de ellos recrearon en sus obras la música de su tiempo. En ocasiones se trata de testimonios que nos han permitido conocer cómo se interpretaba la música de determinada época. Sin embargo, hay que ser muy prudentes con la información que nos transmiten. Si el nacimiento de un instrumento es algo irrefutable, su utilización tardía, podría ser interpretada como un interés en realzar el símbolo²³.

Un ejemplo de lo anterior es *El cuarteto. Tributo del pintor al arte de la música* de Albert Joseph Moore (1868. México. Colección Pérez Simón), donde aparecen cuatro hombres jóvenes de la Antigua Grecia, vestidos con el *himatión*, con los respectivos instrumentos que constituyen el cuarteto de cuerda, forma musical que empezaría a quedar establecida durante el Barroco. Los cuatro instrumentos representados son, claramente, contemporáneos de Moore.

Así mismo, las representaciones irreales de instrumentos, podrían querer mostrarnos una idea determinada. El más claro ejemplo lo tenemos en *El Bosco*, con sus extraños instrumentos y los seres monstruosos que los tañen de manera insólita en *El infierno del Jardín de las delicias* y en *El carro de heno* (Madrid. Museo Nacional del Prado). También ocurre así en las tentaciones de san Antonio y en menor medida, de san Jerónimo. Instrumentos más o menos reales aparecen cerca de la mujer o mujeres que intentan atraer al pecado a estos santos. Lo podemos ver en *Las tentaciones de san Antonio* de Jan Wellens de Cock (Madrid. Colección Thyssen-Bornemisza), y en *Las tentaciones de san Antonio Abad* de Peter Coeck van Aelst (Madrid. Museo Nacional del Prado).

El paralelismo entre música y pintura lo dejaría patente el escritor y compositor alemán E.T.A. Hoffmann en *Kreisleriana*, que Robert Schumann llevaría a sus ocho piezas para piano.

Charles Baudelaire, por su parte, evocó las palabras de Hoffman en su colección de poemas *Fleurs du mal*:

Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces

choses ont été engendrées par un même rayon de lumière et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert.

(“No es sólo cuando duermo, y durante el ligero delirio que precede al sueño, es estando todavía despierto, cuando oigo música, cuando encuentro una analogía y una íntima reunión entre colores, sonidos y perfumes. Me parece que todas esas cosas han sido engendradas por un mismo rayo de luz y deben reunirse en un maravilloso concierto”)²⁴

NOTAS

1. Del latín *calamellus*, caña. Instrumento de viento con lengüeta, derivado del aulós griego y de la tibia romana, y antecesor del clarinete. Frecuentemente mencionado por los poetas y cronistas de la Edad Media, consistía en un tubo cilíndrico con nueve agujeros y producía el sonido por medio de una lengüeta simple batiente. Se construía en diversos tamaños. En Alemania se la llamó *Schalmei* o *Schalmey*, y en Francia *chalumeau*. También se llama así al registro grave del clarinete y a uno de los tubos de la cornamusa o de la *musette*. También recibe el nombre de caramillo o de *musette*, un juego del órgano, generalmente de ocho pies, que posee una sonoridad dulce, parecida al timbre de los instrumentos pastoriles. M. BRENET: *Diccionario de la Música*. Iberia-Joaquín Gil. Barcelona, 1946, art. Caramillo. Véase más adelante el estudio del cuadro *Bacanal* de Giulio Carpioni.
2. Giacomo Carissimi fué un precursor en el empleo expresivo de las voces solistas siendo un magnífico ejemplo de ello su oratorio *Jephte*.
3. Haendel compuso este oratorio en 1751 con texto del poeta Thomas Morell que adorna la narración bíblica convirtiéndola en una conmovedora tragedia impregnada de dulzura tal como el compositor caracteriza musicalmente a Iphis, la hija de Jefté. (C. Höweller: *Enciclopedia de la Música. Guía del melómano y del discófilo*. Noguer. Barcelona-Madrid, 1978).
4. Orlando di Lasso, Carlo Gesualdo, Tomás Luis de Victoria, Marc-Antoine Charpentier, entre otros, han escrito *Oficios de Tinieblas* o *Lecciones de Tinieblas* basadas en las lamentaciones de Jeremías.
5. H. Inayt Khan: *La música de la vida*. Mandala Ediciones, Madrid, 1995, p.8.
6. A. P. De Mirimonde: *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*. Éditions Minkoff., Ginebra, 1974, p. 4. Tal como lo explica este autor lo podemos ver en la tabla, perteneciente a un *cassone*, *Las siete artes liberales*, pintada hacia 1435, por Giovanni di Marco llamado Giovanni da Ponte (Madrid. Museo Nacional del Prado) en donde la Música aparece acompañada de Tubalcaín y al lado de Pitágoras, al que acompaña la Aritmética.
7. Dom Quentin: *Dictionnaire d'archéologie chrétienneet de liturgie*. Vol. II, 1910, p. 272, en A. P. De Mirimonde, *op. cit.*, p. 4.
8. "Organ" era el término genérico con que se designaba cualquier clase de instrumento musical y al mismo tiempo era la designación particular del órgano.

9. La música surgió, según la leyenda griega, de las diferentes alturas de sonido producidas por el martillo del herrero. Wagner utilizaría este procedimiento sonoro en *El oro del Rhin* y en *Sigfrido*.

10. El título del cuadro de van Thulden es *Armonía y matrimonio*. Se duda si se trata de Música o de santa Cecilia coronada por un ángel.

11. Es interesante comparar este cuadro, en el que el hijo pródigo está sentado a la mesa levantando una copa de vino y acariciando a una cortesana mientras se deleita con la música que interpreta un lautista, con el cuadro de Leandro Bassano *La vuelta del hijo pródigo*, también en el Museo del Prado, en donde las larguísimas trompetas rectas que tocan los músicos situados dentro del pórtico, detrás del padre que abre los brazos al hijo, simbolizan el júbilo del arrepentimiento.

12. La “permuta” de un sonido de la misma altura por medio de un signo de alteración accidental, fue el origen del cromatismo en la música occidental. Así, lo encontramos en la música ficta. Se desarrolló a partir del siglo XVI, debido principalmente al progreso de la música instrumental y al interés de los humanistas por recuperar todas las propuestas de la Antigüedad. Zarlino y Vicentino se entregaban a profundas disertaciones y a ensayos en el clavicémbalo que posibilitaban la comparación de los tres géneros: diatónico, cromático y enarmónico, mientras que los compositores trataban de crear nuevas armonías introduciendo en sus obras semitonos cromáticos. Cipriano de la Rore, uno de los mejores representantes de esta tendencia, tituló “cromáticos” a los madrigales de su primer libro (1544). Los compositores de finales del siglo XV y del XVI, pronto se dieron cuenta de los valores expresivos del cromatismo y lo utilizaron en pasajes en los que el texto hacía alusión a lágrimas, lamentos, quejas, etc.

13. Códice de la Biblioteca Nacional de Madrid. Facsímil. “Codex Madrid I”, “Tratado de Estática y Mecánica, en italiano”. B.N. sig. 8937, 2 h. “Codex Madrid II”, Tratados varios de fortificación, estática y geometría, escritos en italiano. B.N. sig. 8937, 1 h, 157 fol. III. Taurus. Madrid. 1974.

14. En J. Saura: *Una invención organológica de Leonardo da Vinci en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura. CEYAC, Madrid 1993, pp. 21 y 22.

15. Los códigos que contienen trabajos de Leonardo, están siempre escritos en grafía especular, es decir, trazada de derecha a izquierda, tal como se vería reflejada en un espejo, lo que dificultó su lectura en épocas pasadas. En el folio 76 del Códice II aparece un curioso órgano portátil con tubos de papel y un fuelle continuo.

16. En 1993, Joaquín Saura, organero aficionado, realizó este instrumento utilizando papel hecho a mano para ser fiel a la idea del sabio toscano, pero se encontró con que del instrumento no salía una nota. Pensando que Leonardo no podía haber elucubrado algo irrealizable, el recuperador del instrumento, tras seis meses de paciencia artesanal, consiguió arrancar del papel las notas que había imaginado su inventor, utilizando dos capas de papel pegadas y endurecidas con cola. El 30 de abril de 1993, se presentó el instrumento, comprobándose su sonoridad, en la sala Villanueva del Museo del Prado.
17. Véase, C. Ridolfi: *The Life of Tintoretto and of His Children Domenico and Marietta*. Penn State University Press. University Park, 1984.
18. François Sabatier propone, igualmente, un paralelismo entre la manera de expresarse: Caravaggio y Monteverdi; Bernini y Frescobaldi; Beethoven, Delacorix y Goya; Friedrich y los maestros del lied; Manet y Bizet; Klimt y Mahler; Picasso y Stravinsky. (F. Sabatier: *Miroirs de la Musique*. Vol. I. Fayard. París, 1998, p. 22).
19. En *Ibid.* p. 25. El cuadro incluye, además, la correspondencia con la literatura y con la arquitectura.
20. No se tendrían en cuenta en esta ocasión, los retratos de músicos donde los artistas anteponen el mensaje psicológico antes que el musical, como es el caso, entre otros, de Gluck (Duplessis y Quentin de La Tour), Paganini (Ingres y Delacroix), Berlioz (Coubert), Chopin (Delacroix), Wagner (Renoir), Stravinsky y Satie (Picasso).
21. La antítesis entre lo apolíneo y lo dionisiaco ha sido desarrollada por Friedrich Nietzsche (1844-1900) en su ensayo *El origen de la tragedia*. Según el filósofo alemán, la evolución del arte es resultado del “espíritu apolíneo” y del “espíritu dionisiaco”, de la misma manera que la dualidad de los sexos engendra la vida. Nietzsche se inspiró en Apolo y Dioniso, para contraponer dos actitudes ante la vida y para poner de manifiesto su propia concepción estética. Lo apolíneo es lo luminoso, lo equilibrado, la contención, lo individual, lo sometido a límites; mientras que lo dionisiaco, por el contrario, es lo instintivo e irracional, la corriente colectiva de la vida, la afirmación de la voluntad de vivir sin restricciones, que encuentra una de sus manifestaciones más adecuadas en la música.
22. Véase, A. López Castro: “La armonía en fray Luis de León” en *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*. Ediciones Universidad. Salamanca, 1996, pp. 655-676.
23. Véase el estudio de *Virgen de la Humildad* de Fra Angelico (Siglo XVI. Pintura Italiana. Apartado, La Música y lo Divino).

24. E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana* (1822), citado por Charles Baudelaire en *Salon de 1846: De la couleur* (R. B. Chérix: *Comentaire des "Fleurs du mal"*. Slatkine Reprints. Ginebra, 1993, p. 36).

SIGLO XIV

PINTURA ITALIANA

LA MÚSICA Y LO DIVINO



MAESTRO DE 1355.

Coronación de la Virgen con cinco ángeles.

1355.

Temple y oro sobre tabla.

86 x 52,5 cm.

Instrumentos musicales: fídula, órgano portátil, salterio.

No se conoce al autor de esta tabla. Miklós Boskovits se basó en el año que figura en la inscripción que aparece sobre el escalón al pie de la pintura: 1355, para denominar a este maestro que permanece sin identificar. Este crítico también ha creído ver la huella del obrador de Jacopino y Bartolomeo da Reggio¹.

Se trata de la tabla central de un políptico, probablemente pintado para una iglesia franciscana, que fue desmembrado. Actualmente, las otras obras pertenecientes a este políptico se encuentran dispersas en diversas colecciones y museos. El ala lateral izquierda, con *San Louis de Toulouse* y *San Juan Bautista* se conserva en la Galerie Ribolzi de Montecarlo, y el ala lateral derecha, donde se representa a *San Antonio de Padua*, pertenece a una colección privada francesa².

En la tabla de nuestro museo, vemos a la Virgen y a su Hijo sentados en un trono sencillo que podría imitar marfil o mármol, tal como aparece frecuentemente en la iconografía bizantina, adornado con grecas en blanco, azul y rojo, y al que se accede mediante dos pequeños peldaños. En el primero de ellos hay una inscripción que dice: “HOC FVIT FCM TPR FRIS PTO MOTECAGO. MCCCLV. (*Hoc fuit factum tempore fratris Petro de Montezago*). “Esta -obra- fue hecha en la época del hermano Pedro de Montezago”).

Una rica tela brocada de color rojo con ramaje dorado hace de fondo y cubre el asiento. El pintor también ha utilizado dorados para el fondo y para los nimbos. Las dos figuras tienen el mismo tamaño. La Virgen va vestida con un manto absolutamente plano, de un negro, tan intenso, que no permite apreciar ningún pliegue y que produce un fuerte

contraste con el blanco del hábito interior³.

Jesús va provisto de un manto blanco cuya cara interna es de color amarillo, tornándose naranja en el intento de realzar los pliegues; su hábito es verde claro. Está en actitud de coronar a la Virgen que inclina ligeramente la cabeza y mantiene los brazos cruzados sobre el pecho. Llama nuestra atención sus grandes manos, con finos y largos dedos, en comparación con las de Jesús mucho más pequeñas y delicadas.

Tras el brocado que hace las veces de fondo, aparecen enmarcados por un arco lobulado cinco ángeles; los tres de la parte superior son de mayor tamaño y son músicos. Los dos de los costados, de tamaño más pequeño, están en actitud orante.

Observamos que cada ángel tiene las alas de un color diferente: anaranjadas, blancas y negras. Ello nos hace suponer que se pretendía plasmar cierta jerarquía al situar en el centro al ángel con las alas del mismo color que la túnica de Cristo; además, es ligeramente de mayor tamaño que sus otros dos compañeros y está tocando un órgano, instrumento que va a identificar a la música sagrada a lo largo de los siglos.

El ángel músico que se sitúa a la izquierda está tocando un cordófono frotado con un arco. Se trata de una fídula, del latín: *fidicula*.

Cicerón y algunos poetas del Imperio Romano utilizaron este nombre refiriéndose a un arpa pequeña que en época medieval dio lugar al nombre de fídula. Hasta alrededor del año mil, el término fídula, fiel a su origen, designó un instrumento de cuerda pulsada, pero con plectro. Ya en el siglo XII, el nombre de fídula designará, únicamente, un instrumento de cuerda frotada⁴. No obstante, el término es algo confuso. Con frecuencia nos encontramos con heterónimos que se refieren al mismo instrumento y, al contrario, con homónimos que designan distintos instrumentos. Así, en ocasiones se utiliza el nombre de “viela” y “viella” al castellanizar el que en Francia recibe este tipo de instrumento: *vièle* y *vielle*; aunque también se utiliza el nombre de viola y el de vihuela de arco; éste último, citado por primera vez en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (miniaturas de las cantigas 10, 20, 100).

En Alemania era conocido este instrumento con el nombre de *Fiedel* y en Inglaterra con el de *fiddle*⁵.

La caja de resonancia de nuestra fídula es bastante gruesa y muestra ligeras escotaduras lo que le acerca bastante a las violas de arco, pero el mango es más corto que el de éstas. Los oídos tienen forma de media haba. Posee tres cuerdas y el clavijero es plano con forma de hoja. No se puede apreciar si el pequeño puente es plano, con lo que todas las

cuerdas sonarían a la vez, o si está colocado perpendicular a la caja de resonancia, lo que permitiría que sonasen de forma independiente.

Este tipo de instrumento aparece con mucha frecuencia en pinturas, esculturas y relieves entre los siglos XII al XIV.

Se construía de varias formas y dimensiones. La caja de resonancia según el estudio realizado por Rosario Alvarez⁶ podía atenerse a ocho modelos principales y a cinco subtipos:

- 1 - Forma de pala.
- 2 - Forma de azada.
- 3 - Periforme.
- 4 - Forma oval.
 - a) Oval con el final escafoide.
 - b) Casi circular.
- 5 - Rectangular.
 - a) Con las esquinas redondeadas y costados rectos.
 - b) Con costados rectos aproximándose a los hombros.
- 6 - Con ligeras escotaduras en los costados.
- 7 - Con escotaduras muy pronunciadas en forma de C.
- 8 - Forma de 8, es decir, la caja dividida en dos mitades unidas directamente.
 - a) Con pequeñas líneas paralelas en el cruce de las dos mitades.
 - b) Con pequeñas curvas convexas en el mismo cruce.

Los oídos, así mismo, presentaban diferentes formas (incluso la de rosetón como en el laúd), y en ocasiones se duplicaban. A veces, se incluían elementos decorativos pintados o taraceados. Podía tener de tres a cinco cuerdas, la primera de ellas o bordón, sonaba al aire, las demás a distancia de cuartas.

El arco que aparece en la tabla, está ligeramente arqueado, es más corto que el actual y tiene la nuez, fija.

En el centro, el arcángel al que nos hemos referido anteriormente, está tocando un pequeño órgano portátil (o portativo), visto del lado del teclado, que cuelga de su cuello. Con la mano derecha presiona un teclado desprovisto de teclas cromáticas, lo cual supone cierto anacronismo, mientras que con la izquierda estaría accionando el fuelle. Esta distribución de cometidos influirá, al menos, en un primer momento, en la

digitación de los virginalistas. Podemos comprobarlo en el grabado correspondiente al *Oído* de la serie, *Los cinco sentidos* –fig. 1- de Jan Saenredam⁷. El instrumento de nuestra tabla posee una sola hilera de tubos. A veces, los tubos se disponían en dos filas para economizar espacio; el número de ellos solía ser igual al de teclas y según Curt Sachs⁸ pertenecían todos al mismo registro que era de lengüetas libres, por lo que recibía el nombre de *nimfale* o *regalía*. Las lengüetas eran de metal, sin tubos resonadores, y vibraban mediante el aire de dos fuelles que se alternaban. La tesitura de este instrumento abarcaba, generalmente, dos octavas. La sonoridad resultaba bastante ronca.

El término *regalía*, en opinión de Percy A. Scholes⁹, no parece tener conexión alguna con la realeza sino que vendría del latín *regula* y habría que relacionarlo con la regulación o reglamentación instrumental del canto llano. En los grandes órganos, la *regalía* era, a veces, el único registro de lengüetas. A partir del siglo XVI, se construyeron habitualmente regalías sin tubos que desempeñaban el papel del armonio moderno¹⁰.

Este pequeño órgano portátil ya lo encontramos en el siglo XII. En el siglo XIV aparece con frecuencia representado principalmente en Italia, y alcanza su mayor apogeo en el siglo XV, desapareciendo en el XVII para dar paso al órgano positivo.

Desde el siglo XIV, el órgano portátil ya tiene teclas; éstas habían sustituido a unos tirantes que el organista al atraerlos hacia sí, conseguía dejar abierto el tubo por donde entraba el aire y produciéndose un sonido. Este sistema resultaba sin duda muy rudimentario pero era suficiente para la interpretación del *organum* y del *discantus*, en donde la *vox principalis* se unía a la *vox organalis* que producía sonidos prolongados a la manera de un bordón o pedal.

El Museo de los Instrumentos de Música de Bruselas posee un órgano portátil *nimfale* que es una reconstrucción realizada a finales del siglo XIX por el organólogo Auguste Tolbecque, a partir de fuentes iconográficas que le permitieron reunir diversos elementos históricos (anteriormente había sido catalogado como órgano italiano del siglo XVII).

Este instrumento que comenzó sosteniendo la polifonía terminaría remplazándola al llenar los espacios vacíos en los oficios religiosos y se convirtió en instrumento solista en la tablatura de Roberstsbridge (1325), hasta la recopilación de Buxhein (1450) en el denominado “registro de gran lleno” moda que se prolongó hasta mediados del siglo XVI, con prominentes intérpretes entre los que destacaría la figura de Juan Sebastián

Bach¹¹.

El ángel de la derecha tañe un salterio. Utiliza para ello un plectro que sujeta con la mano derecha, y los dedos de la mano izquierda¹². Este instrumento, como en el caso del órgano portátil, debería aparecer suspendido del cuello del ejecutante, aunque no se aprecia la cinta o correa de la que se supone está suspendido. La forma del instrumento es la de una “T” estilizada. En Italia esta forma se conoce con el nombre de *testa di porco* (cabeza de cerdo) y fue muy utilizada en ese país durante los siglos XIV y XV. Las cuerdas están colocadas paralelas a la base¹³. Posee tres rosetones (orificios tornavoces) primorosamente calados y colocados simétricamente, siendo el del centro de mayor tamaño que los otros tres.

Las formas más usuales de las cajas de resonancia de los salterios europeos son la rectangular y la trapezoidal. Los antiguos salterios eran cuadrados o triangulares. En la Edad Media estaba considerado como un instrumento de cuerda pinzada derivado del *qànum* árabe. Se cree que llegó de Oriente alrededor del siglo XII y se extendió por Europa a partir del XIII. Durante el siglo XV con la irrupción de los instrumentos de tecla, pasaría a ocupar un segundo plano y durante el siglo XVI, quedó relegado a uso doméstico y como acompañamiento del canto en las iglesias.

En algunos textos antiguos aparece el término salterio para designar a una dulcema. Son dos instrumentos diferentes. La dulcema, llamada también “tímpano”, “timpanon” y “cimbalon”; *dulcimer* en Inglaterra; *tympanon*, *doulcemelle* o *doucemere* en Francia; *salterio tedesco* en Italia; *Hackbrett* en Alemania; proviene del *sentir* persa. Instrumentos similares a la dulcema son el *tambal* rumano y el *cimbolai* lituano.

En estos instrumentos las cuerdas son golpeadas por dos varitas de madera en lugar de ser pellizcadas con los dedos. (Véase más adelante *La Asunción de la Virgen* de Johann Koerbecke. Siglo XV. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino).

La principal diferencia entre la dulcema y el salterio estriba en la forma de producir el sonido. En la dulcema las cuerdas son percutidas mientras que en el salterio son punteadas, por lo que se puede considerar a este instrumento como precursor del clave, y a la dulcema del clavicordio. Entre estos dos últimos hay un instrumento puente, el dulcemelos, que lleva incorporado un primitivo teclado, añadido, posiblemente, a principios del siglo XV.

Hemos visto representada la dulcema en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en el *Concierto angélico* -fig. 2- de autor anónimo flamenco de finales del siglo XV o comienzos del XVI, en donde aparece percutida por el ángel que está en primer término

a la izquierda, y colocada sobre las rodillas del mismo. En esta tabla han sido representados alrededor de catorce instrumentos, la mayoría cordófonos; entre ellos hay tres salterios con diferente forma. También aparece representada la dulcema en *El nacimiento de Cristo, la adoración de los reyes y la familia Boelen* –fig. 3- de Cornelisz van Oostsanen (1512. Nápoles, Museo de Capodimonte); en esta ocasión, está colocada sobre una mesa. En los bajorrelieves de las iglesias y catedrales no siempre es posible, dada la imprecisión de las representaciones, distinguir entre salterio y dulcema.

Esta última, fue llevada a la orquesta por Zoltán Kodály en 1926, en la partitura de la suite *Hary János* (extraída de la ópera del mismo título, basada en un poema de János Garay). En el comienzo del tercer número de la suite, “Song”, al solo de viola se une enseguida la dulcema para interpretar una melodía basada en una canción popular húngara. A lo largo de todo el quinto número, “Intermezzo”, interviene de nuevo la dulcema para exponer un pegadizo tema en el estilo de las danzas húngaras.

El salterio se utilizó sobre todo en el sur de Europa, mientras que la dulcema, al menos en un principio, fue principalmente utilizada en el norte (por esta razón, los italianos llaman al este instrumento *salterio tedesco*).

En el último estadio de su evolución, el salterio presentará una forma trapezoidal y a partir de ahí sólo será necesario añadirle un teclado para que en el siglo XV dé lugar, con algunas ligeras modificaciones, a la espineta o virginal; mientras que la dulcema, provista, así mismo, de teclado, será la precursora del clavicordio y del piano.

Otro instrumento derivado del salterio es el llamado *micanon* (del francés *démi canon*) que se puede considerar como la mitad de un salterio en forma de “T” o de un salterio rectangular partido por su eje vertical o en diagonal. A veces este último instrumento tenía un lado hundido; al añadirsele un teclado, se convertiría en el prototipo del clave.

Estos tres tipos de salterios podemos verlos en las miniaturas 50, 70 y 80 de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio.

Los dos instrumentos de cuerda, fídula y salterio, que ha reflejado el Maestro de 1355, son acordes con la época en que se pintó. No así el órgano, que como ya se ha señalado, resulta algo anacrónico al carecer de teclas cromáticas. De cualquiera forma, los tres, son instrumentos de frecuente uso en el siglo XIV, y, a pesar de haberse considerado al órgano portátil como un instrumento secolar¹⁴, también aparecía con frecuencia en las procesiones o celebraciones religiosas que tenían lugar fuera del templo, debido sobre todo a su fácil transporte.

Por otra parte, comprobamos también que se trata de unos instrumentos de muy poca potencia sonora y ello nos permite suponer que la escena de la *Coronación de la Virgen* está planteada como un acto de recogimiento, muy íntimo, sin la presencia de Dios Padre ni del Espíritu Santo y sin la presencia de santos ni de otros ángeles partícipes de tan glorioso momento. Ello nos conduce inmediatamente a la comparación con el cuadro de fra Angelico –fig. 4- (París. Museo del Louvre), o el de Francesco de Giorgio Martini –fig. 5- (Siena, Pinacoteca), donde la exaltación del dogma lleva a los artistas a concebir una composición monumental lo que proporciona una gran magnificencia al episodio de la coronación mariana.

NOTAS

1. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 49. Entre las obras que este crítico atribuyó al Maestro de 1355, se encuentran un fresco con *San Jorge y la princesa* en la catedral de Fidenza, y restos de una pintura mural con una *Crucifixión* en la iglesia de San Francisco de Piacenza.

2. Ibid.

3. Es muy habitual, en la época, que la Virgen aparezca cubierta con manto de color negro. Entre las distintas representaciones que siguen este modelo podemos destacar dos de ellas en las que está presente la música: *La Virgen con el Niño rodeados de seis ángeles* de Stefano di Giovanni “il Sassetta” (París Museo del Louvre) y *La Virgen con el Niño* de Pere Serra (Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña). También se solía utilizar el azul muy oscuro, casi negro, que ya en el siglo XV irá aclarando Masaccio, y todavía más fra Angelico y Bellini. En el siglo XVIII, fray Juan Interián de Ayala en su *Pictor christianus eruditus* (Madrid, 1730), da la descripción de cómo debe ser la imagen de la Virgen basándose en tratadistas anteriores (Pacheco y Molano): *Esta imagen no debe ni puede pintarse según la fe de la historia, porque la sacratísima Virgen en aquel primer instante en que fue animada y santificada plenísimamente, no fue vestida con alguna vestidura o adorno corporal, sino adornada de gracia y dones celestiales. Píntesela, pues, con una túnica blanca y resplandeciente, bordada si se quiere, con flores de oro y con un manto cerúleo, ancho y brillante cuanto sea posible. Pues de esta manera, además de representarse mejor a la vista la admirable dignidad del hecho, se apareció la purísima Señora, como lo notó el referido pintor [Pacheco], a la nobilísima virgen portuguesa Beatriz de Silva, fundadora de la Orden de la Purísima Concepción, que confirmó el Papa Julio II, el año 1511.* (En M. Trens: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra. Madrid, 1946, p.171.

4. R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. Ed. de A. De Visscher. Vander. Bruselas, 1973, p. 47. R. Álvarez, H. Anglés y F. Sopeña, entre otros musicólogos españoles, han utilizado este nombre en sus estudios.

5. Aparece, además, el término *Fithelle* en *Gli Strumenti Musicale, di ogni epoca, di ogni paese*. Diagram Group. Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milán, 1977 y RCS Libri & Grandi Opere, Milán, 1996, p. 208.

6. R. Álvarez: *Los instrumentos musicales en la plástica española: los cordófonos*.

Tomo II. Tesis doctoral 101/82. Universidad Complutense de Madrid, 1982, p. 985.

7. F. W. H. Hollstein: *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1700*. Ámsterdam (sin fecha), vol.VII, p. 136.

8. C. Sachs: *Historia de los instrumentos musicales*. Centurión. Buenos Aires, 1947, p. 253.

9. P. A. Scholes: "The Oxford Companion to Music". En *Diccionario Oxford de la Música* Tomo I. Edhasa - Hermes - Sudamericana. Barcelona, 1984, p. 972.

10. M. Brenet: *Diccionario de la Música*. Iberia - Joaquín Gil, editores. Barcelona, 1946, art. órgano.

11. A. Valera Cases: *El músico "in situ"*. Alpuerto. Madrid, 1988, p. 15.

12. A. J. Séller en su tratado *Recueil de plusieurs singularités* (1585), indicaba dos maneras de tocar el salterio; una, con dos plumas (plectros) y otra, con ambas manos: ... *y son las más imperfectas porque sólo pueden hacer dos acordes cuando más*; y otra, pulsándolo con los dedos: ...*son las más perfectas, porque se pueden pulsar tres o cuatro acordes, aunque no tan perfectamente fundidos como en la espineta*. (En M. Brenet, *op. cit.*, art. salterio). Séller no tuvo en cuenta una tercera posibilidad como es el caso de nuestro tañedor.

13. En ocasiones, los salterios aparecen representados con las cuerdas colocadas perpendiculares a la base del instrumento, lo cual nos indica el poco cuidado que ponían algunos artistas a la hora de representar un instrumento musical.

14. El órgano portátil se utilizaba, fundamentalmente, para afinación de las voces durante el aprendizaje de la música polifónica.

DATOS BIOGRÁFICOS

El llamado Maestro de 1355, es un pintor anónimo activo entre el segundo y tercer cuarto del siglo XIV, en la zona oeste de la Emilia y probablemente en la baja Lombardía.

Se calcula que su formación debió tener lugar entre 1330 y 1340.

En la tabla del museo Thyssen-Bornemisza se observa un cierto paralelismo con algunos aspectos del retablo de la Pinacoteca di Brera firmado por Jacopino y Bartolomeo da Reggio, que representa *Crucifixión, Anunciación y treinta figuras de santos*. Así mismo, se evidencian también características estilísticas afines con el Maestro de la Coronación de san Lorenzo, denominado así por la pintura de Piacenza del mismo título¹.

Se ha dicho que su estilo combina la expresividad de la pintura boloñesa del *Trecento* con la influencia de Tomasso da Modena, pero con un interés mayor hacia un suave naturalismo, un fuerte modelado y una elegancia en el dibujo que le alejan de estas propuestas².

NOTAS

1. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 600.

2. *Ibid.*

ILUSTRACIONES



1. *El Oído*. Jan Saenredam



2. *Concierto Angélico*. Anónimo flamenco



3. *El nacimiento de Cristo, la adoración de los reyes y la familia Boelen*.
Cornelisz van Oostsanen



4. *Coronación de la Virgen*. Fra Angelico



5. *Coronación de la Virgen*.
Giorgio Martini



CENNI DI FRANCESCO DI SER CENNI

Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles.

H. 1375-1380.

Temple sobre tabla.

76,6 x 51,2 cm.

Instrumentos musicales: fídulas, salterios, laúd, arpa, chirimía, trompeta recta y rabel.
Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En esta obra, la composición es de una marcadísima simetría, rota tan sólo por la figura del Niño y potenciada por la presentación jerárquica de las figuras, fórmula de fuerte raíz bizantina. No obstante, nos llama la atención el pequeño tamaño de la figura de Dios Padre, encerrado en una mandorla formada por querubines y serafines. Hay un intento de perspectiva ajustándose al eje del trono en el que está sentada la Virgen, pero se distorsiona al no guardar proporción con las demás figuras a las que no se ha intentado dar un efecto tridimensional. La figura de María, situada en el centro y sentada sobre un cojín, da la sensación de flotar en el aire. Su tamaño destaca por encima de las demás figuras.

Resulta un tanto chocante que a una Virgen majestuosa y entronizada, rodeada de los apóstoles y de ángeles músicos, se le haya llamado, “Virgen de la Humildad”. El padre Trens¹ explicó que la Virgen así llamada, es la que se nos muestra sentada en el suelo, ya sea en plena naturaleza o en un interior.

Durante los siglos XIV y XV, tanto en Italia como en nuestro país, este asunto iconográfico tuvo una gran acogida. Se trata de la Virgen llamada antiguamente, *Beata Domina de Humilitate* (Bienaventurada Señora de Humildad) cuya devoción divulgó especialmente la orden dominicana. En Italia es donde más se ha conservado este título primitivo. También se la conoce por la Virgen del Reposo; en ocasiones se la confunde con la Virgen de la Leche porque suele aparecer dando el pecho al Niño. El asunto está directamente relacionado con el descanso en la huída a Egipto; el rasgo característico de

esta escena es que la Virgen está sentada en el suelo y esta característica se ha conservado incluso cuando el asunto fue derivando hacia una suntuosidad que se apartaba por completo de su primitivo concepto. Así, nos encontramos con frecuencia ante una imagen mayestática y pomposa en la que suele aparecer una especie de trono o un elegante cojín de brocado o damasco e incluso hasta un dosel, con lo que la idea de emigración o de huída angustiosa desaparece totalmente.

Estas representaciones a partir del siglo XVII desaparecen “...debajo de la pompa que los devotos no supieron negar a su Reina y Señora”².

La Virgen de la Humildad (como “fundamento del edificio espiritual” según santo Tomás de Aquino), fue asunto favorito de las órdenes mendicantes y referencia directa para el movimiento de la estricta observancia franciscana³.

Con el brazo izquierdo, María rodea al Niño que está sentado en su regazo y sostiene con sus manos el pecho de su Madre⁴, ésta, con la mano derecha, recoge un ligerísimo velo. Su túnica es azul oscura, bordeada por una greca dorada y deja ver un hábito rosado.

La figura de la Virgen está flanqueada por los doce apóstoles, alineados por parejas.

Comenzando por los seis de la izquierda y de abajo a arriba, reconocemos a: Santiago el Mayor que en su mano derecha sujeta un bordón y junto a él, a san Pedro sosteniendo con su mano derecha una llave.

Detrás, a la izquierda, podría ser san Matías, con un pequeño rollo, lo que no coincide con sus atributos que varían de unos autores a otros y entre los que se encuentran: soga, piedras o dos grandes clavos, y desde el siglo XV, una lanza o un hacha, o bien, santo Tomás que también es un apóstol joven cuyos atributos son: el cinturón de la Virgen, la escuadra de arquitecto y a partir del siglo XVII, la lanza del suplicio, lo que tampoco coincide con el objeto que lleva en la mano izquierda y que parece un rollo o un pequeño cilindro.

A su lado, san Pablo, que recibe frecuentemente el calificativo de apóstol de los gentiles (aunque no llegó a conocer a Jesús), sosteniendo en su mano izquierda una espada, atributo éste que corresponde a su martirio.

La última pareja está formada por Santiago el Menor con un bastón de batanero o maza y san Andrés, que no muestra su característica cruz en aspa pues hasta el siglo XIV, era frecuente que la cruz fuera latina y en el caso de nuestra tabla, se trataría de la llamada cruz patriarcal y también cruz de Lorena⁵.

En el grupo de la derecha aparece san Juan y como único atributo de este apóstol, el libro del Evangelio pero sin el águila (durante los siglos XIV y XV, lo usual era representarlo con una palma o con una copa de la que salía un pequeño dragón y también con un caldero con aceite hirviendo; si bien, en cualquier época, su aspecto es siempre el de un joven barbilampiño). A su lado, san Bartolomé, con el cuchillo con el que fue desollado.

Detrás, a la izquierda, tenemos a un apóstol que lleva en su mano derecha un libro y un pez; este último atributo podría pertenecer a san Andrés y a Santiago el Menor, ya citados, en alusión a su antiguo oficio. El pez también hace alusión a las palabras de Jesús dirigidas a Pedro: “Haré de ti un pescador de hombres” (Lucas 5, 10); y recordemos que Judas, según versiones apócrifas, en la Última Cena oculta tras su espalda un pez que ha robado. Pero creemos que se trata de san Mateo pues este apóstol puede presentar diferentes atributos: como evangelista, con un ángel o un hombre al lado, además del rollo o libro del Evangelio; como publicano, portando una bolsa de monedas o una balanza para pesar oro; como apóstol, con un hacha o cuchillo o lanza, instrumento que habría sido utilizado en su martirio; podemos comprobar que tiene el libro de evangelista y su aspecto es el de un anciano. A su derecha, tenemos a san Felipe, con aspecto juvenil y una cruz de palo largo, en recuerdo de la cruz de su suplicio⁶.

Los dos apóstoles restantes serían Judas Tadeo y Simón el Cananeo. En numerosas representaciones aparecen juntos, ya que según la tradición apócrifa del siglo VI, predicaron juntos el Evangelio en Persia, donde morirían martirizados; ambos llevan un libro, mientras que san Judas Tadeo empuña la lanza o albarda de su martirio. San Simón muestra una espada que, generalmente, está dentada, pues fue cortado con una sierra como el profeta Isaías, pero en la tabla de Cenni no se aprecian los dientes. Tanto la maza de Santiago el Menor como la alabarda de san Judas Tadeo y la espada de san Simón, tienen la punta pintada de rojo en alusión a la sangre derramada en el martirio.

Por encima de la cabeza de la Virgen, aparece el Espíritu Santo y, por encima de Él, el Padre Eterno, como ya hemos dicho, dentro de una mandorla⁷ formada por una doble cadena de ángeles con rostros y alas del mismo color: rojo, los de la cadena interior y azul oscuro, los de la exterior, lo que acentúa, aún más, la forma de mandorla; estos ángeles tienen las alas plegadas y no sostienen instrumentos. Otros veinte ángeles músicos, de mayor tamaño que los anteriores, flanquean a Dios Padre y al Espíritu Santo. En ocho de estos ángeles no aparece ningún instrumento en sus manos; es más, seis de ellos muestran claramente los brazos cruzados, lo que nos hace pensar en

ángeles cantores, toda vez que es una postura frecuente en ellos. Es posible que los otros dos ángeles que están situados en la parte más alta de la tabla tengan también los brazos cruzados pero quedan ocultos por las cabezas y los nimbos de los ángeles que les preceden.

De clara raíz bizantina son el fondo y los nimbos en oro. Los ángeles músicos tienen las túnicas y las alas del mismo color. Los colores que Cenni utiliza, aparecen repetidos, destacando con uniformidad sobre los oros. También se repiten algunos instrumentos.

Empezaremos el análisis de los instrumentos desde arriba y de izquierda a derecha.

El primer instrumento es una fídula, nombre dado a las violas de arco medievales. En Francia era llamada *vièle* y *vielle*; en zonas anglosajonas, *fidele*; en alemán antiguo, *Fidula* y posteriormente, *Fiedel* y *Fidel*. En total aparecen tres fídulas: una en el grupo de la izquierda y las otras dos en el de la derecha. Todas poseen forma de 8 y el mástil es bastante corto. El clavijero es plano, con forma de plato, y no tiene reproducidas las clavijas en la parte frontal. Podríamos suponer que se encuentran en la parte posterior, ya que, según Tranchefort⁸, entre los siglos XIII y XIV, las clavijas podían estar tanto en la parte anterior como en la posterior del clavijero.

El siguiente instrumento que aparece en el grupo de la izquierda es un salterio que se repite en cuatro ocasiones; si bien, en el del quinto ángel de la derecha, sólo podemos ver una esquina con la sujeción de algunas cuerdas. Los cuatro salterios tienen forma trapezoidal con ligera curvatura. No están colgados del cuello sino que se sujetan con la mano izquierda y son pulsados con la derecha. En las respectivas tablas de armonía se abren los tornavoces en forma de rosetón. Las cuerdas están bien colocadas, paralelas a la base del trapecio. También se puede apreciar que la tabla armónica está decorada con un trabajo de taraceado.

A la derecha, en el mismo nivel, nos encontramos con un instrumento de cuerda pulsada con el mástil quebrado. Con frecuencia, se ha designado con la denominación “tipo laúd” a todos aquellos instrumentos de cuerda provistos de una caja de resonancia prolongada por un mango, mientras que el “tipo lira” eran los instrumentos de cuerda constituidos por una caja de resonancia de la cual partían dos brazos unidos⁹.

El cordófono de nuestra tabla posee dos de estas características que, tal como hemos señalado anteriormente, no suelen coincidir en la misma época: las clavijas dispuestas sobre el clavijero, y éste, doblado. Podemos apreciar cuatro cuerdas, sin embargo, son sólo tres las clavijas que aparecen sobre el clavijero, aunque podría haber otra colocada lateralmente. Cuatro era lo usual en la época, afinadas en forma de dos cuartas

separadas por una tercera. En la segunda mitad del siglo XIV aparecían también dobladas, afinadas al unísono para aumentar su sonoridad.

Se trata, no obstante, de un instrumento muy proporcionado. La tabla armónica está finamente ornamentada con un rosetón, y en su borde aparece un perlado que podría ser de marfil. Las costillas parecen estar hechas con dos tipos de madera, quizá sicomoro y arce o fresno.

Del instrumento que aparece a continuación, en el grupo de la izquierda, el artista sólo nos muestra un fragmento, pero es suficiente para saber que se trata de un arpa, si bien, sólo podemos apreciar el vértice formado por el clavijero y la columna; tampoco están dibujadas las cuerdas. No nos es posible saber si el instrumento está hecho de una sola pieza, como es el caso de las arpas irlandesas. Por la postura del ángel, estaría correctamente sostenida, es decir, apoyada en la cadera y reclinada en el hombro izquierdo.

Los dos instrumentos siguientes, a derecha e izquierda, son instrumentos de viento. El de la derecha es una pequeña trompeta recta, llamada en Italia, *trombetta*¹⁰, en Francia, *cornet à bouquin*, y en Alemania, *Zinke*.

La trompeta recta con amplio pabellón abierto en un extremo era conocida entre los romanos con el nombre de *tuba*. Este instrumento podía alcanzar una longitud de 1,20 m. o incluso algo más. No sólo se utilizaba en los ejércitos sino también en los templos. Su timbre es brillante y también, estridente. (Quintus Ennius en un verso de sus *Annales* 143, decía que era espantoso: ... *at tuba terribili sonitu taratantara dixit*... (“...pero el terrible sonido de la trompeta decía taratantara...”)¹¹.

El instrumento de la izquierda, es una chirimía. En Francia, aparece citada a partir del siglo XII con el nombre de *chalemie*, *chalemèle* o *chalumeau*. En alemán es *Schalmey* y en italiano *zampogna*¹².

Estos instrumentos de lengüeta doble se desarrollaron en la extensión grave en el siglo XVI, caracterizándose por la pieza aplicada a la embocadura llamada tudel, (tal y como la encontramos hoy en el fagot) y formaron una familia: soprano, contralto y tenor¹³.

La chirimía podría tener un origen árabe puesto que la encontramos en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Este aerófono está construido de una sola pieza. El pabellón tiene una acentuada forma cónica y en el tubo pueden aparecer seis, siete u ocho agujeros; las lengüetas se fijan a una especie de tapón que va introducido en la extremidad superior del tubo donde aparece un refuerzo sobre el que se apoyan los labios.

Este instrumento era utilizado especialmente al aire libre por su gran sonoridad. Según Marsenne, es el más “ruidoso” entre todos los instrumentos después de la trompeta¹⁴. Con frecuencia, se utilizaba formando un “conjunto” en compañía de sacabuches.

El último instrumento que analizamos es otro cordófono. Se trata de un rabel, instrumento que presenta múltiples variaciones terminológicas. En castellano antiguo aparece como “rabé” y que procedería del árabe *rebàb* o *rabàb*. En occitano: *rebeb*, *rebec*, *ribec*, y *rabey*. En francés: *rebebe*, *rebeble*, *ribebe*, *ribelle*, *rubebe* y en francés más moderno, *rebec*. En latín medieval era, *rubeba*, en italiano, *ribeba* y en inglés, *rebec* y *rybybe*. Durante la baja Edad Media, en Francia y Alemania recibió el nombre de *giga*.

El rabel representado por Cenni de Francesco tiene una caja piriforme con el dorso ligeramente abombado, del que apenas se aprecian las duelas o “costillas”. El mástil es muy corto y es prolongación de la tabla. El clavijero, en forma de hoz está rematado por una especie de cabeza, aunque sin tallar, semejante al clavijero de las mandoras¹⁵. En la caja de armonía aparece un rosetón calado que queda semioculto bajo el arco. Los rabeles podían tener dos o tres cuerdas; en nuestro caso son tres. La mano izquierda del ángel está colocada sobre el batidor y por encima de ella podemos ver seis clavijas colocadas lateralmente, lo que nos llevaría a suponer que las tres cuerdas son dobles, pero nos tememos que sea un error del artista, toda vez que el rabel va provisto de cuerdas simples.

El instrumento está apoyado en el hombro izquierdo del ángel músico quien además lo sujeta con la barbilla, de la misma manera que el violín actual¹⁶. El arco con que se frota es corto y muy curvado.

Dos ejemplos de este instrumento en manos de ángeles niños, los tenemos en la *Natividad* -fig.3- de Juan Correa de Vivar (h. 1546-1550. Madrid. Museo Nacional del Prado), aunque con la colocación a la manera árabe, es decir, apoyado sobre la rodilla¹⁷; y en *La Virgen con el Niño y dos ángeles* -fig. 4- de Piero di Cossimo (1505-1507. Venecia. Fondazione Giorgio Cini); en este último, el sonriente ángel lo apoya sobre el pecho (y el Niño juega con el arco), pero, curiosamente, el instrumento no está construido de una sola pieza sino que posee un mástil fijado a la tabla armónica, como ocurre con la cítola; por tanto, suponemos que el pintor ha representado un instrumento imaginario aunque basado en elementos de instrumentos reales.

NOTAS

1. M. Trens: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra. Madrid, 1946, p.446.
2. Ibid.
3. Además de en la pintura italiana del momento, el asunto de la Virgen de la humildad fue también frecuente en la literatura. Véase, F. Marías y C. Luca de Tena: *Colección Thyssen-Bornesmiza. Monasterio de Pedralbes*. Fundación Colección Thyssen-Bornesmiza. Madrid, 1993, p. 40. Este mismo asunto fue tratado con motivo de la exposición *Fra Angelico. La Virgen de la humildad*. Contextos de la colección permanente. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Marzo-Mayo 2006. (Junto a la obra de fra Angelico se reunieron doce tablas de la escuela italiana del *Trecento* y del *Quattrocento*. Se analizaron tres tipos de iconografía mariana, la Virgen de la humildad, la Virgen con el Niño entronizados, y la coronación de la Virgen).
4. En las representaciones de la Virgen amamantando al Niño de ésta época e incluso antes, el tratamiento del pecho es totalmente forzado; todavía se tardará algún tiempo en “humanizar” este tipo de escenas y ello será debido a la, cada vez mayor, devoción a la Virgen, en la que se recalca su condición de madre y a menudo, no sólo dando el pecho a su Hijo sino también mimándole o entreteniéndole. En el Renacimiento, los episodios cotidianos (escenas en la calle e interiores, escenas de dormitorio durante los días del puerperio, etc.), o los acontecimientos más relevantes (esponsales, nacimiento de María, Visitación, etc.) aparecerán como escenas de sociedad, en ambientes de casas burguesas. Las sagradas anatomías también recogerán el cuidadoso tratamiento del nuevo arte naturalista.
5. La cruz patriarcal o de Lorena está formada por un pie y dos travesaños paralelos. De esta misma forma son las cruces de Caravaca, la de los caballeros del Santo Sepulcro y las que usan actualmente como guía los patriarcas, primados y arzobispos.
6. Con la apariencia de un joven, aparece san Felipe en el arte paleocristiano y bizantino, a semejanza de santo Tomás. En la Edad Media y en la Edad Moderna se le presenta, en Occidente, como un apóstol barbudo, anciano, asociado generalmente con san Andrés. G. Duchet-Suchaux y M. Pastoreau: *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Alianza. Madrid, 1999, p. 171.
7. Este mismo recurso todavía permanece en el siglo XV. Lo podemos ver en la *Asunción de la Virgen* de Masolino de Panicale, parte de un doble tríptico realizado

entre 1428 y 1431, durante la estancia del pintor en Roma y destinado a la basílica de Santa Maria Maggiore (actualmente en la Galleria Nazionale Capodimonti); también, en *El Juicio Universal* de Fra Angelico, de la iglesia de Santa Maria degli Angeli (actualmente en el Museo di San Marco); y en la *Coronación de la Virgen* procedente de la iglesia de San Egidio del Ospedale de Santa Maria Nuova (actualmente en la Galleria degli Uffizi), en esta última obra, la figura de la Virgen aparece sostenida por querubines dorados y la mandorla la forman ángeles músicos y arcángeles.

8. F. R. Tranchefort: *Les instruments de musique dans le monde*. Éditions du Seuil. París, 1980, p. 206.

9. R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. A. De Visscher Editeur. Vander. Bruselas, 1973, p. 38

10. Por un encargo que hizo el emperador Federico II a la ciudad de Arezzo, sabemos que, en 1490, ya se conocían dos tipos de trompeta; la llamada *trombetta*, de pequeño tamaño y fabricada en madera, y la *buisine*, más grande y de metal. (R. Bragard y F. J. De Hen, *op. cit.*, p. 52). Sobre la trompeta recta, véase más adelante el estudio de *Apoteosis de Hércules* de Giandomenico Tiepolo. (Siglo XVIII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino).

11. *Why Vergil?: a collection of interpretations*. Recopilación de S. Quinn. Bolchazy-Carducci Publishers. Wauconda (Illinois), 2000, p. 49.

12. Como se puede observar, todos estos nombres están muy cerca del latín, *calamus* (caña). No ocurre lo mismo con el nombre en italiano *zampogna*, que además de designar los antiguos instrumentos de lengüeta doble, se utilizó para denominar una cornamusa con dos bordones y dos tubos melódicos de doble lengüeta. Curiosamente, en algunos lugares de nuestro país se le llamó zampona o zanfona a la gaita y a la flauta pastoril o caramillo. Ello ha dado lugar a confundirlo con la zanfonia, instrumento al que también se le ha dado los nombres de chinfonia o chifonia, además del proveniente del francés: *vièle de roue* (viela de rueda).

13. En Italia, al tenor de estos instrumentos junto con los menos frecuentes, bajo y contrabajo, se les llama, en ocasiones, con el nombre alemán de *bombardo*. (*Gli Strumenti Musicale, di ogni epoca, di ogni paese, op. cit.*, p. 46).

14. A. Marsenne: *L'Harmonie universelle*. Paris, 1636-1637. (Reed. en facs. de F. Lesure). CNRS. Paris, 1963.

15. R. Bragard y F. J. De Hen, *op. cit.*, p. 28.

- 16.** En los rabeles es frecuente encontrar los clavijeros con forma de cabeza humana o de animal, y también en forma de voluta.
- 17.** En España encontramos con frecuencia estos instrumentos tañidos al modo oriental del *rebàb*, es decir, apoyado sobre las rodillas con el mástil hacia arriba.

DATOS BIOGRÁFICOS

Desconocemos la fecha de nacimiento del pintor y miniaturista Cenni de Francesco, pero se tienen noticias de su actividad en Florencia a partir de marzo de 1369, en que se encuentra registrado en el *Arte dei Medici e Speziali*¹.

Pita Andrade² nos dice que su estilo estaría próximo al taller de Orcagna. Mar Borobia precisa todavía más en la biografía del pintor, al indicar que sus primeras obras, son deudoras de Orcagna, predominando en ellas los fondos dorados³.

La obra más temprana conocida es el *Político de San Cristofano* (1370), en la iglesia de San Cristoforo en Perticaia, Rignano sull'Arno. La fecha aparece inscrita en el escalón del trono: "ANNO DOMINI MCCCLXX DIE X MENSIS JULII TEMPORE PRESBITERO PETRO RECTOR ISTIUS ECCLESIE HOMINES ET PERSONAS SOCIETATIS SANCTE MARIE DE SANCTO CRISTOFORO FECIT FIERI HOC OPUS".

La producción de Cenni de Francesco parece haber sido bastante extensa.

En la primera década del siglo XV le encontramos trabajando en Castelfiorentino, donde realiza diversos frescos en la iglesia de San Francesco (desgraciadamente estropeados a pesar de haber sido restaurados)⁴.

Entre sus múltiples trabajos destacamos *Santa Catalina con dos santos y dos donantes* -fig. 1-, realizado en fechas cercanas a las de nuestra tabla (h. 1380); el políptico con la *Coronación de la Virgen y santos* -fig. 2- (h. 1407), en la capilla de San Benito de la iglesia de Santa Trinità, en Florencia, (probablemente para la familia Gianfigliuzzi); *La Virgen y cuatro santos* (1408), en la Pincoteca de Volterra. Sus frescos más conocidos son los de la capilla de la Cruz (1410), adyacente a la iglesia de San Francisco, en San Gimignano, con once escenas (inspiradas en la *Leyenda dorada* de Jacopo da Varzze)⁵, que es su única obra firmada⁶.

En sus obras utiliza los fondos dorados de la pintura bizantina, con aureolas decoradas, espacios planos, sin profundidad, y figuras alargadas, claro ejemplo del gótico internacional de la ciudad de Florencia. Se puede apreciar en ellas influencias de Giovanni de Milano, Agnolo Gaddi y Giovanni di Biondo; con este último también colaboró.

Cenni también fue un destacado miniaturista (algunos folios de un antifonario de alrededor de 1370, se conservan en el Walters Art Museum de Baltimore). Su trabajo como iluminador dejó una profunda huella en su obra al dotarles de un fuerte estilo narrativo, un gran detallismo y un alegre colorido.

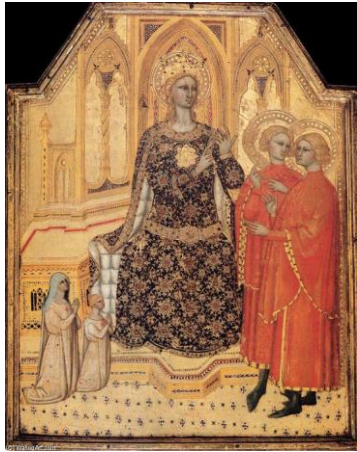
Nuestra tabla, tiempo atrás, fue atribuida a Jacopo di Cioni, a Giovanni di Biondo. Finalmente ha prevalecido la opinión de un amplio número de expertos que la han vinculado a Cenni de Francesco⁴.

Murió hacia 1415, año en el que aparece inscrito en la *Compagnia di San Luca* de Florencia.

NOTAS

1. www.museothyssen.org/thyssen/ficha_artista/126
2. J. M. Pita Andrade y M. Borobia: *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1992, p. 44.
3. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 577.
4. El fresco de la *Trinidad* fue extraído de la iglesia de San Francesco y colocado en el Museo di Santa Verdiana, al no poder volver a ser colocado en su lugar original. (*Museo di Santa Verdiana a Castelfiorentino*. Ed. de R. C. Proto Pisani. Edizioni Polistampa. Florencia 2006, p. 46. (Rosanna Caterina Proto Pisani ha supervisado diversas restauraciones de Cenni de Francesco, y de otros pintores como Masolino, Andrea del Castagno o Pontormo).
5. En F. Lessi y A. Benvenuti Papi: *Volterra e la Val di Cecina (la storia, l'architettura, l'arte della città e del territorio: itinerari nel patrimonio storico-religioso)*. Mondadori. Milán, 1999, pp. 64-66.
6. En San Gimignano, en la iglesia de San Lorenzo al Ponte, Cenni de Francesco restauró una *Madonna in gloria* de Simone Martini que este artista había realizado en 1310. Cenni no tocó el rostro y rehizo el resto de la obra.
6. J. M. Pita Andrade y M. Borobia, *op. cit.*, p. 44.

ILUSTRACIONES



1. *Santa Catalina con dos santos y dos donantes.* Cenni di Francesco



2. *Coronación de la Virgen y santos.* Cenni di Francesco



3. *Natividad.* Juan Correa de Vivar



4. *Virgen con el Niño y dos ángeles.* Piero di Cossimo

PINTURA ALEMANA

LA MÚSICA Y LO DIVINO



MAESTRO BERTRAM

Tríptico de la Santa Faz

H. 1390-1400

Óleo sobre tabla.

Tabla central: 30,8 x 24,2 cm.

Alas: 30,8 x 12 cm.

Instrumentos musicales: fídula y arpa-cítara.

El pequeño tamaño del tríptico del maestro Bertram de la colección Thyssen-Bornemisza, revela su destino como obra de devoción privada fácil de transportar.

La tabla central representa la Santa Faz, es decir, el rostro de Jesús de Nazareth, rostro que no siempre se ha representado con la imagen a la que estamos acostumbrados y que podría aproximarse a la de un hombre judío, de unos treinta y tres años y con el tipo de barba que usaban sus contemporáneos en aquél momento en esa zona. Afeitarse la barba era un hábito helenístico, no semita. Lo que no ha sido posible precisar es si Jesús llevaba el cabello largo¹

Los primeros cristianos consideraban pagano e idólatra representar al Hijo de Dios; recordemos que el judaísmo ha rechazado siempre representar la divinidad con imágenes, prohibición que emana del Antiguo Testamento:

No fabriques ídolos, no hagas imágenes de lo que hay en el Cielo, no las adores, porque Yo, el Señor, tu Dios, soy un Dios celoso (Deut. 5:7).

Sin embargo, la proliferación de imágenes grecolatinas en todo el orbe mediterráneo llevó al pensador cristiano Tertuliano, en el siglo III, a plantear la admisión de esas representaciones, costumbre que cada vez fue extendiéndose más². Por entonces, todavía no se permitía representar a Jesús en las iglesias, sólo en las casas, de forma privada. Los cristianos recurrirían a la imagen griega del “buen pastor” (el moscóforo o Hermes llevando el carnero), con la oveja sobre sus hombros, y a representaciones de Apolo. De esta forma surgió un Jesús muy joven, desnudo, bello e imberbe, con el pelo

corto y rizado. Nunca se le representaría crucificado: la crucifixión era un castigo infamante y se evitaba representarla³.

Un siglo después, el emperador Constantino⁴ toleró el cristianismo y las imágenes de Jesús empezaron a aparecer en las primeras iglesias.

Durante el siglo VI, en los templos de Rávena coexistían dos modelos del rostro del Redentor: el apolíneo o helenístico y el barbado o siríaco. El modelo helenístico lo podemos ver en el mosaico del cascarón de la bóveda de la iglesia de San Vital –fig. 1-, donde aparece Cristo sentado sobre el globo terráqueo ofreciendo con la mano derecha la corona del martirio a san Vital mientras que con la izquierda sostiene la maqueta del templo que le ha entregado su patrocinador el arzobispo Ecclesio. También lo encontramos en el mosaico del techo del Baptisterio arriano –fig. 2- donde está representado Jesús desnudo, recibiendo el bautismo de manos de san Juan Bautista ante la presencia de un dios pagano que representa al río Jordán.

El modelo barbado lo podemos ver en el mosaico del techo del Baptisterio neoniano –fig. 3- (Baptisterio de los ortodoxos), donde aparece san Juan bautizando a Jesús que en esta ocasión adopta la figura de un hombre de más edad que el representado en el Baptisterio arriano y como él, desnudo, pero con el cabello largo y barba (en este mosaico, la figura del dios pagano emerge de las aguas del río Jordán). También aparece un Cristo barbado (casi anticipo del pantocrátor pues sostiene en sus manos el libro de los evangelios), en el mosaico situado en la clave del intradós del arco triunfal de la bóveda de San Vital –fig. 4-.

La basílica de San Apolinar el Nuevo acoge los dos modelos. En la pared de la izquierda encontramos imágenes de Cristo muy joven, sin barba; por ejemplo, *Cristo separando las ovejas de las cabras* –fig. 5-, mientras que en la pared de la derecha todas las representaciones siguen el modelo siríaco; por ejemplo, *Cristo en Majestad* –fig. 6-.

El origen del rostro barbado hay que situarlo en la ciudad de Edesa donde según una tradición que se remonta al siglo IV, el rey Abgar V, que vivió en dicha ciudad en tiempos de Jesús, envió a un pintor a realizar un retrato del Mesías⁵. Esta leyenda, que aparece en los evangelios apócrifos, impulsó la peregrinación de muchos cristianos de occidente a Edesa para contemplar el *Vera Ikon* (verdadera imagen) de Jesús: un Jesús

con barba, cabello largo y corona de espinas, que coincidiría con la imagen de la actual Sábana Santa de Turín⁶.

Además de en los mosaicos que anteriormente hemos mencionado, el rostro definitivamente aceptado lo encontramos también en el ábside de la iglesia de Santa Prudeniana. (Roma, siglo IV), y en una tabla en la que Cristo aparece junto a san Menas que perteneció a la gran basílica de Baoui⁷ (Abu Mena, siglo VII), que actualmente se conserva en la sección de antigüedades egipcias del Louvre.

Esta imagen idealizada se llevó también al rostro de Dios Creador, tal como recoge la epístola a los colosenses:

Él es la imagen del Dios invisible el primogénito de toda creación (Colosenses 1:15).

Podemos comprobar esta doble utilización en el gran parecido existente entre el rostro de Cristo de nuestro tríptico y el rostro de Dios Creador que el maestro Bertram había representado en diversas tablas del *Retablo de Grabow* (datado en 1379 y conservado actualmente en la Kunsthalle de Hamburgo). En una de ellas, *La creación de Eva* –fig. 7-, en la que aparece Eva saliendo de la costilla de Adán, existe además otra afinidad: en las esquinas superiores el pintor ha representado los mismos ángeles músicos que años después representará en las alas del *Tríptico de la Santa Faz*. El ángel de la izquierda aparece tocando la misma fídula con el extraño cordal que analizamos más adelante y el de la derecha está tañendo con un plectro una mandora.

Desde los siglos XIII y XIV, la pintura religiosa ha venido representando con precisión y realismo el paño de la Verónica, la tela sobre la que quedaron impresos los rasgos de Cristo durante el camino hacia el Calvario⁸.

A esta “Santa Faz” se elevaban oraciones como la del himno del segundo jubileo de la historia cristiana celebrado en 1350, año de Santa Brígida (jubileo que transcurrió sin la presencia del papa en Roma ya que la sede apostólica se había trasladado a Aviñón):

Salve sancta Facies - nostri Redemptoris
in qua nitet species.- divini splendoris
impressa pannicula - nivei candoris
dataque Veronicae - signum amoris.
Salve vultus Domini - imago beata
Salve nostra gloria - in hac vita dura.
(“Salve santa Faz - de nuestro Redentor

en la cual brilla la figura - del divino esplendor
tela impresa - como la blancura de la nieve
dada a Verónica - en signo de amor.
Salve, rostro del Señor - bendita imagen
Salve, gloria nuestra - en esta dura existencia”⁹).

Un siglo más tarde, Nicolás de Cusa haría la siguiente recomendación en su tratado *De visione Dei* (1453):

*Es por lo que significa esta perceptible imagen de la Santa Faz que os propongo elevar mis queridos hermanos un verdadero ejercicio de devoción hacia la teología mística*¹⁰.

En la *Santa Faz* del tríptico del maestro Bertram, no aparecen señales de la Pasión. El artista ha preferido reflejar un rostro próximo al de la leyenda del rey Abgar: nimbado, con los brazos de la cruz asomando por detrás, cabellos y barba rizados y con una expresión contenida. Ha empleado para el fondo (especialmente la aureola de Jesús ha sido delicadamente ornamentada), suaves relieves dorados con delicados dibujos florales, estrechas cenefas en hileras y círculos realizados con punzón. El mismo tratamiento lo emplea en los bordes de la tabla central y en los de las laterales, bordes que al mismo tiempo realizan la función de marco; también lo emplea en el nimbo de los ángeles. Por el contrario, el fondo de la cara exterior de las alas es liso y no ha utilizado el oro sino un color rojo.

El rostro de Cristo, al que vemos de frente (tal como era preceptivo representar en la Edad Media la imagen del Salvador), parece estar flotando en el aire, sin ninguna conexión con el cuerpo, forma característica de representar la manifestación divina¹¹.

Nos llaman especialmente la atención los ojos. La mirada no es frontal sino ladeada, dirigida hacia abajo, que otorga al rostro una expresión pensativa o preocupada; en cualquier caso, bastante peculiar. (Esta misma expresión es también la utilizada unos años después por Hans Memling para su *Verónica* –fig. 8- (1470-1475. Washington. National Gallery), una de las tablas del díptico *San Juan Evangelista y Santa Verónica*)¹².

La nariz, también está ligeramente ladeada pero hacia el lado contrario. Es una nariz recta (“griega”). Estos detalles no impiden que el rostro exprese una absoluta serenidad.

Las puntas rizadas del cabello y la barba aparecen separadas en mechones dando la impresión de unas cortas patas que sostuvieran la cabeza sobre una superficie inexistente.

El potente color negro utilizado en el pelo y en la barba no se corresponde con las despobladas y rubias cejas y el apenas insinuado bigote.

Hemos encontrado una gran similitud entre este rostro y el *Vera Icon* –fig. 9- de entorno a 1400, de un anónimo maestro activo en Westfalia, (Berlín. Staatliche Museen. Gemäldegalerie), donde aparece el rostro del Salvador dentro de una mandorla: la expresión de la mirada es igualmente pensativa.

Otros rostros de Cristo de la primera mitad del siglo XV, todavía conservan algunas de las características de la *Santa Faz* del maestro Bertram pero ya se aprecia una evolución en la técnica de la pintura y una mayor definición de los rasgos.

De alrededor de 1430, es el *Tríptico con busto de Cristo entre San Juan Bautista y San Pedro, y San Juan Evangelista y Santa Colomba* –fig. 10- de Antoniazio Romano (Madrid. Museo Nacional del Prado). La mirada en esta ocasión es frontal y en ella se adivina cierta tisteza; los labios aparecen fuertemente apretados. Pelo y barba son de color castaño rojizo y las cejas están dibujadas muy finas y arqueadas.

En otras versiones posteriores ya no volveremos a encontrar el oro de los fondos y los nimbos¹³. Por ejemplo, en las réplicas del *Vera Icon* (el original se ha perdido), que se realizaron en el taller de Jan van Eyck¹⁴, en 1438 (Berlín. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz) en 1439 –fig. 11-, (Múnich. Bayerische Gemäldesammlungen) y en 1440 –fig. 12-, (Brujas. Groeningemuseum), ni tampoco en la *Cabeza de Cristo* –fig. 13-, que en esta ocasión ciñe la corona de espinas, de Petrus Christus (h. 1444. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art).

En la segunda mitad del siglo XV, en los velos de la Verónica, encontraremos una fuerte y dramática expresividad (los artistas se harían eco de los postulados del Concilio de Trento y de la Contrarreforma), como por ejemplo en *El paño de Santa Verónica* –fig. 14- de Wilhelm Kalteysen von Aachen (h. 1450. Wrocław. Muzeum Narodowe) donde la cabeza de Cristo aparece con la corona de espinas y gotas de sangre resbalando por su rostro mientras que sus ojos semientornados refuerzan aún más la expresión de dolor. No obstante, encontraremos también expresiones más comedidas como en *Ángeles sosteniendo el velo de la Verónica* –fig. 15- (1480-1500. Colección particular), y *Verónica con el sudario* –fig. 16- (1480-1500. Colección particular), ambas obras del

maestro de la leyenda de Santa Úrsula, donde Cristo nos mira de frente, con una mirada serena pero a la vez penetrante.

Un detalle que nos ha llamado la atención es que ninguno de los óvalos de los rostros santos que hemos mencionado son tan anchos como el de nuestra *Santa Faz*, (la rigidez del cabello lo acentúa aún más), incluso aquéllos otros realizados por el mismo maestro Bertram en las tablas de sus diferentes retablos no aparecen con tan exagerada anchura.

Pasamos a ocuparnos de los ángeles de las puertas. Ambas figuras siguen los patrones de los ángeles que se han venido representando en la segunda mitad del siglo XIV, tanto por sus rasgos faciales como por los colores empleados en sus túnicas y mantos, y por la forma y tratamiento de las alas¹⁵, que corresponden al tradicional prototipo bizantino. (En Bruselas, en la Colección de Arte Antiguo. Musées Royaux des Beaux-Arts, se conserva una tabla del siglo XIV de un llamado Maestro de los Antiguos Países Bajos, en la que aparecen cinco ángeles músicos: uno de ellos toca un órgano positivo; otros dos, sendas cornetas; otro una mandola; y otro, una fídula. Dichos ángeles poseen los mismos rasgos que los ángeles de nuestro tríptico).

A nuestro parecer, los ángeles de las puertas podrían no haber sido realizados por la misma mano que ha pintado el rostro de Cristo. (El maestro Bertram dirigía un importante taller en Hamburgo y tenía a su cargo varios ayudantes y aprendices; probablemente, pudo encargar las puertas del tríptico a uno e incluso a dos de ellos, pues existen también significativas diferencias en las figuras de la *Anunciación*, representadas en la cara exterior de las puertas¹⁶).

El ángel que aparece en el ala izquierda está tocando una fídula. Ya nos hemos referido a este instrumento en el estudio de *La coronación de la Virgen con cinco ángeles* del Maestro de 1355, y en la *Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles* de Cenni de Francesco (ambas pertenecientes al Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino). Lo volvemos a encontrar más adelante, en la *Asunción de la Virgen* de Johann Koerbecke (Siglo XV. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino), y en *Pan y Siringe* de (Siglo XVI Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino), aunque en estos dos últimos cuadros el instrumento ya se acerca a las violas (en España, vihuelas) de arco.

La caja de resonancia es bastante ancha y tiene también bastante fondo. Las escotaduras están poco marcadas. El mango es muy corto y grueso, y el clavijero aparenta tener forma de hoja, aunque no podemos ver el extremo completo. La forma de los oídos es de “C” pero sólo se ha llegado a conseguir esta forma en uno de ellos.

El arco es extraordinariamente largo y muy poco curvado, ambos aspectos bastante avanzados para la época. El ángel lo sujeta con la mano más baja que el codo, lo que coincide con la manera usual de utilizarlo por entonces.

Hay dos aspectos que han llamado especialmente nuestra atención. En primer lugar, la forma de colocar el instrumento: exactamente igual que el violín; aunque esta manera no la veremos hasta bien avanzado el siglo XVII. (¿Sería este dato suficiente para dudar de que las alas fueran realizadas en la última década del siglo XIV?). En segundo lugar, la mano izquierda del ángel está colocada al revés: vemos el dorso cuando tendríamos que ver sólo las puntas de los dedos, por lo que da la impresión de ser la mano derecha la que está apoyada sobre las cuerdas. Éstas no están bien definidas aunque se puede apreciar que están tendidas sobre un pequeño puente y sujetas a un extraño cordal que recuerda los eslabones de una cadena.

En cuanto al cordófono que tañe el ángel del ala derecha, hemos preferido definirlo como arpa-cítara pues no creemos que se trate de un salterio, a pesar de que aparece una tabla armónica tras las cuerdas. Hemos atendido, sobre todo, a la colocación del instrumento: perpendicular respecto al pecho.

Según Anthony Baines¹⁷, la palabra cítara puede emplearse de manera genérica con toda propiedad en nuestro contexto actual, para designar a los instrumentos de cuerdas que se tensan sobre una caja armónica plana y sin mástil; estos instrumentos adaptarían diversas formas según las distintas regiones. Para Baines, los salterios son arpas-cítaras y pueden ser considerados como arpas a las que se ha añadido una caja de resonancia plana sobre la que se extienden las cuerdas. La forma más usual de las cajas de resonancia de los salterios es la trapezoidal (hemos hablado de este instrumento en el estudio de *La coronación de la Virgen con cinco ángeles* del Maestro de 1355, y en el de la *Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles* de Cenni de Francesco, mencionados más arriba).

No obstante, y por las razones que exponemos a continuación, no creemos que se pueda denominar a este instrumento con el nombre de salterio ni con el de arpa¹⁸.

En este sentido, el comentario de Sebastian Virdung, en su *Musica Getuscht*¹⁹, viene a reforzar nuestro punto de vista:

Welches einer ein Harpf genennt, dass heist ein ander ein Leier.

(Lo que uno llama arpa, otro lo denomina lira).

En el instrumento que ha representado el maestro Bertram (en el caso de ser obra suya), nos resulta muy extraño la presencia de dos cajas de resonancia. La tabla plana que aparece tras las cuerdas sería la tabla armónica de una de ellas, similar a la de los salterios. La otra caja armónica que podemos ver en el lado inferior del trapecio, corresponde al característico cuerpo o caja de resonancia que los arpistas apoyan sobre el hombro.

Es también bastante chocante la abertura u oído de forma longitudinal que aparece sobre la tabla armónica del posible salterio: no está situada en el centro, como frecuentemente ocurre en estos instrumentos, sino junto al extremo que el ángel apoya sobre su pecho. En una época donde el calado de los rosetones adquiere niveles de suma delicadeza, nos resulta así mismo muy extraño esta forma de oído que, por otra parte, viene a confirmar que se trata de una caja armónica. (Hay también una especie de mancha negra junto a la mano del tañedor que podría tratarse de otro oído, pero de ser así, su forma sería todavía más extraña). La duplicidad de cajas sonoras (la del lado inferior del trapecio correspondería a la de un arpa y en ella podemos ver tres pequeños oídos circulares característicos de las arpas medievales), hace que el instrumento que ha representado el maestro Bertram sea una mezcla de características de salterio, cítara, y arpa, todos ellos, instrumentos propios del *instrumentarium* medieval que tan frecuentemente hemos visto representados en las obras religiosas.

El lado de mayor longitud del trapecio está curvado en forma convexa, como en el caso de las arpas góticas (véase más adelante *La Virgen con el Niño entre ángeles* del Maestro de la Madonna André: Siglo XVI. Pintura de los Países Bajos. Apartado La Música y lo Divino), forma que únicamente han continuado conservando las arpas irlandesas. (Los salterios en la tabla de Cenni de Francesco, a los que nos acabamos de referir, también presentan una ligerísima curvatura aunque en estos instrumentos es cóncava).

Otra posibilidad que hemos barajado es la de que nuestro instrumento fuera una “arpaneta”, término proveniente del italiano *arpanetta* (en francés *arpanette*, en inglés *pointed arp*, en alemán *Spitzharfe* y *Harfenett*), que es en realidad un salterio con la caja

vertical similar a la *diplokithara* griega²⁰, cuyo origen es posiblemente italiano, aunque alcanzó mayor difusión en Alemania y en los Países Bajos. Pero este instrumento surgió a principios del siglo XVII y su vigencia sólo duró hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Además, se trataba de un instrumento de grandes proporciones (podía alcanzar 150 cm. de altura, aunque lo más usual era de alrededor de 90 cm.). Era necesario colocarlo sobre una mesa o un banco (por ello guarda cierto parecido con el “claveciterio”). Lo que podría acercarlo más a nuestro instrumento son las dos cajas de resonancia que posee; pero en el “arpaneta” están adosadas, y van provistas de varios rosetones²¹.

Este instrumento aparece en el *Concierto de ninfas* o *Mujeres músicas* de Tintoretto (hemos comentado esta obra en el estudio del Pseudobocaccino *Pan y Siringe*, Siglo XVI. Pintura Italiana. Apartado, La Música y lo Divino, y en la nota 31 del estudio de *Una iglesia gótica* de Peeter de Neefs el Viejo: Siglo XVII. Pintura Flamenca. Apartado La Música, lo Divino y lo Humano, en donde aparece apoyado sobre el órgano de regalía).

Por tanto, desestimada dicha posibilidad, mantenemos el nombre genérico que propone Baines, arpa-cítara, aunque en nuestra opinión, podría tratarse de un instrumento irreal, realizado por alguien (independientemente de que esto ocurriera en el siglo XIV o en el XIX), poco conocedor de los instrumentos musicales.

En cuanto a las cuerdas, nos hallamos ante otra serie de incoherencias. Aparecen representadas ocho cuerdas, las más largas, y por lo tanto más graves, están situadas a nuestra izquierda, pero la primera de ellas es más corta que la siguiente; además, estas dos cuerdas no están sujetas, como las otras, al fino listón que recorre la caja sonora, sino al lado curvo que hace las veces de columna. Eso no es todo, a la hora de comprobar el número de clavijas hemos contado quince para las ocho cuerdas que sin ningún género de duda son simples. Además, ¿cómo se sujeta este instrumento? Los dedos de la mano derecha deberían aparecer por encima de la que hemos terminado por llamar, columna; de esta manera harían presión contra el pecho y el instrumento quedaría sujeto. Pero, ¿qué está haciendo con la mano derecha este ángel “clónico”? (ya hemos dicho en nota 14, que el patrón se utilizaba indistintamente) pues es el mismo que el que representa a *San Gabriel* en el exterior del ala izquierda (en el exterior del ala derecha está representada *La Virgen de la Anunciación*). Podríamos pensar que está tañendo otras cuerdas situadas al otro lado de la caja, lo cual sería bastante insólito.

Si el instrumento representado por el maestro Bertram hubiera sido un arpa, la posición de la mano izquierda es correcta, pero la derecha la veríamos a través de las cuerdas, tal como sucede en *La Virgen de los ángeles* –fig. 17– de Pere Serra (Siglo XIV. Retablo de la iglesia de Santa Clara de Tortosa, actualmente en Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña), en donde los ángeles músicos aparecen tocando una flauta dulce, un laúd, un órgano portátil, un salterio, una mandora y un arpa románica. Aunque tampoco es muy probable que el ángel músico del catalán consiguiera sujetar sin dificultad su instrumento puesto que también está de pie, tañe las cuerdas con las dos manos al tiempo, y no vemos ningún cordón o cinta que lo sujete al cuello.

Como constatación de los absurdos aspectos encontrados, acudimos al contundente punto de vista de Thurston Dart cuando habla de las violas antiguas:

El desarrollo de muchos instrumentos puede provenir de la unión entre un tipo de instrumento ya establecido y otro cuya técnica de interpretación esté también establecida; así se van introduciendo otros instrumentos, ya sea como experimento, o a causa de algún olvido, o por azar. Tales instrumentos híbridos son, por naturaleza, mucho más artificiales que los propios instrumentos básicos y muchos de ellos son decididamente más que monstruosos²².

NOTAS

1. Descripción del monje benedictino Josep de Calassanç Laplana i Puy, director del Museo del Monasterio de Montserrat, entrevistado en *La Vanguardia*, 17-18 abril, 2005. Laplana es autor entre otros libros de *L'Església dels primers segles*. Mediterrània. Barcelona. 2006.
2. A. de Genoude "De l'Idolatrie". En *Oeuvres de Tertulliano*, tomo 2. París, 1852, pp. 217-249. (Reed. en inglés, 1978).
3. J. de C. Laplana, *op. cit.*
4. Recordemos que el Edicto de Milán se proclamó en el año 313 y el Concilio de Nicea tuvo lugar en el 325. (Véase, A. Piganiol, *L'empereur Constantin*. Éditions Rieder. París 1932).
5. Véase H. Belting y E. Jephcott: *Likness and Presence: A History of the Image Before the era of Art*. "The Holy Face en Legends and Images in Competition". University of Chicago Press. Chicago - Londres, 1994, pp. 208-214.
6. Los defensores de la autenticidad de la Sábana Santa afirman que la imagen del rostro de Cristo pasó de Edesa a Constantinopla y desde allí los cruzados la trajeron a Europa, aunque éstos son hechos sin documentar. A partir de entonces, para representar a Cristo quedó establecido el modelo de rostro "oriental", que frecuentemente será utilizado a lo largo de siglos para reflejarlo en el velo de la Verónica.
7. Abu Mena fue durante los primeros siglos del cristianismo, un monasterio y lugar de peregrinación no muy lejos de Alejandría. El cuerpo de san Menas, que sufrió martirio a finales del siglo III o principios del IV, fue trasladado desde Alejandría al desierto pero su tumba cayó en el olvido. Al descubrirse milagrosamente años más tarde, Constantino I el Grande mandó construir una iglesia en ese lugar.
8. La versión más antigua de este legendario episodio, aparece en una interpolación en latín añadida tardíamente al texto del evangelio apócrifo denominado de Nicodemo (h. siglo V). Según una versión poco extendida, la escena habría ocurrido durante la actividad pública de Jesús, pero la tradición más común la sitúa en el camino al Calvario. Desde las primeras representaciones se utilizaría el arquetipo de Cristo idealizado, con corona de espinas, procedente del evangelio de Nicodemo. (G. Duchet-Suchaux y M. Pastoreau: *La Biblia y los Santos. Guía iconográfica*. Alianza Editorial, 2ª ed. Madrid, 1999, p. 379). Véase también P. Perdrizet: *De la Véronique et de sainte Véronique*. Seminarium Kondakovianum 5. Praga, 1943, pp.1-15; y H. Belting y E.

Jephcott: “The Veronica in Roma”, en *op. cit.*, pp. 215-223. Un “velo de la Verónica” se conservó en San Pedro de Roma desde el siglo VIII hasta el saqueo de la ciudad en 1527. (Véase L. Réau: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Vol. 2. Serbal. Barcelona, 2008).

9. Reproducida en M. Seidel y R. Silva: *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia política*. Marsilio. Venecia 2007. A la oración *Salve sancta Facie*, los papas otorgaron particulares indulgencias. Por otra parte, el sólo hecho de tener a la vista la imagen del rostro de Cristo ya conllevaba indulgencias pues se daba por supuesto que su contemplación movía a la devoción y a la meditación. Desde finales de la Edad Media, la “Santa Faz” fue incluida entre los milagrosos símbolos relacionados con la Pasión de Cristo que aparecen sobre el altar de las “misas de san Gregorio”.

10. N. de Cusa, *The Vision of God*. Frederick Ungar. Nueva York, 1960, p. 6.

11. I. Lübbke: *Early German painting. 1350-1550. The Thyssen-Bornemisza Collection*. Sotheby’s Publications. Londres 1991, p. 304.

12. La tabla de san Juan Evangelista se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich.

13. Véase, H. Belting y E. Jephcott, “Icons in the New Style”, *op. cit.*, p. 261.

14. Panofsky da amplia noticia sobre las réplicas de la *Santa Faz* de Jan van Eyck. (E. Panofsky: *Estudios sobre iconología*. Alianza. Madrid, 1972, p. 188 y p. 485, nota 30).

15. En la página M 346 del libro de bocetos atribuido a Jaquemart de Hesdinh, 1400-1405, conservado en la Pierpont Morgan Library de Nueva York (página reproducida en I. Lübbke, *op. cit.*, p.13), podemos ver un ejemplo de cómo cabezas de aspecto juvenil pueden ser adaptadas a cualquier personaje (en el caso de nuestro tríptico, a los ángeles). Este ejemplo muestra, por otra parte, cómo algunos artistas hacen dibujos de fórmulas que pueden servir como modelos para usar en sus propias obras o ser copiados por otros, pues el concepto de originalidad artística era desconocido en aquellos tiempos. Copiar y adaptar era parte del aprendizaje de un pintor.

16. Otra circunstancia a tener en cuenta es que las tablas laterales no se encontraban unidas a la tabla central; las primeras pasaron a formar parte de la colección del barón Thyssen en 1929 y la tabla central en 1931. (M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 124).

17. A. Baines: *Historia de los instrumentos musicales*. Taurus. Madrid, 1988, pp. 204, 205.

18. Isolde Lübbecke describe así las figuras de las alas: “Ala izquierda: ángel tocando una fídula (*Fiddle*); ala derecha: ángel tocando un arpa (*Harp*)”. (I. Lübbecke, *op. cit.*, p. 302).
19. S. Virdung, *Musica Getustch*, Basilea, 1511; reimp. en facs., L. Schrade, Kassel 1931; ed. E. K. Niemöller, *Documenta Musicologica*, 31, 1970; reed. Basilea, 1980. Citado por A. Bragard y F. J. De Hen, *Les instruments de musique dans l’art et l’histoire*. A. De Visscher. Bruselas, 1973, p. 34.
20. *Gli instrumenti musicali. Di ogni epoca, di ogni paese*. Fabbri Editori. Milán, 1977, p. 224.
21. R. Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*. Península. Barcelona, 2001, art., “arpaneta”.
22. T. Dart, “The viols” en A. Baines, *op. cit.*, p. 184.

DATOS BIOGRÁFICOS

Como ocurre con muchos otros artistas de la época, desconocemos el apellido de este pintor, iluminador y escultor en madera, que probablemente nació en Minden (Westfalia), hacia 1340. Por ello, también se le conoce como Maestro Bertram von Minden. Es posible que el lugar exacto de su nacimiento fuera Bierde, distrito de Petershagen, cerca de Minden, puesto que menciona en su segundo testamento a su hermano Cord van Byrde, que ha tomado como apellido un toponímico: el pueblo de Bierde, lugar de origen de la familia¹.

Como Maestro Bertram figura en varios documentos, el más antiguo de 1367, perteneciente al libro de cuentas de la ciudad de Hamburgo, ciudad a la que se trasladó muy joven y donde vivirá el resto de su vida.

Al parecer, su formación había tenido lugar en Praga (ciudad que por entonces era sede del Santo Imperio Romano Germánico), con artistas de la corte del emperador Carlos I de Bohemia y IV de Alemania; posiblemente con el maestro Theoderich de Praga autor de la decoración del *castillo de Karlstein* (h. 1365)².

El estilo del maestro Bertram también enlaza con el arte de Westfalia, cosa absolutamente lógica por sus orígenes. Sus retablos han sido asociados al impresionante *Retablo de la Pasión* realizado a principios del siglo XVI, por el maestro Berswordt, para la iglesia de Santa María de Osnabrück (actualmente en el Wallraf-Richartz Museum de Colonia).

Como *Bertram Pictor* aparece mencionado por primera vez en Hamburgo, en 1367, y desde 1373, empadronado en dicha ciudad donde dirigió un próspero taller en el que se realizaron numerosos encargos y en el que trabajaban varios ayudantes y aprendices.

Entre 1390 y 1391, peregrinó a Roma (sin embargo, en su obra no aparece huella alguna del *quattrocento* italiano) y posiblemente a Tierra Santa. En 1390 había redactado un primer testamento en el que recogía su intención de ir a la Ciudad Eterna³.

No ha sido posible determinar la fecha de su muerte, pero debió acontecer entre febrero de 1414 y mayo de 1415. En 1410 había redactado un segundo testamento en el que menciona a su hija Gesa, todavía menor de edad, pero no a su esposa Grete, lo que hace suponer que ésta había fallecido tiempo atrás⁴.

Al parecer, el primer encargo que recibió fueron tres miniaturas de un misal que representan una *Resurrección*, una *Celebración de la misa* y una *Presentación en el Templo*, anteriores a 1381 (año de la muerte del comendatario Johannes von Wunstorp),

que actualmente forman parte de la colección de la Pierpont Morgan Library de Nueva York.

En 1395, con motivo de la visita del emperador Carlos IV a Lübeck fue requerido en dicha ciudad para colaborar en los trabajos de recibimiento y festejos organizados en su honor.

Su obra maestra es el *Retablo de Grabow* el políptico más antiguo de Alemania del Norte que se conserva casi íntegro. Se trata de un encargo para el altar mayor de la iglesia de San Pedro, la primera iglesia parroquial de Hamburgo por lo que a veces el retablo también es conocido como *Retablo de San Pedro* o *Retablo de Hamburgo*. Está datado en 1379 y fue colocado en el coro en 1383. En el siglo XVIII, quizá por no parecer suficientemente moderno, se trasladó a la iglesia de San Jorge, en Grabow (Mecklemburgo), por lo que se salvó del incendio acaecido en Hamburgo en 1842. Desde 1903 se conserva en la Kunsthalle de Hamburgo. Es preciso destacar sus dimensiones monumentales (7,26m. x 2,77m.), así como las setenta y nueve figurillas policromadas que decoran el interior de las tres puertas. Consta de treinta y seis tablas en las que se reflejan escenas de la creación y de los patriarcas, desde Noé a Jacob, así como de la infancia de Jesús.

A su taller se atribuye el *Retablo de Harvestehude* (actualmente distrito de Eppendorf), de dimensiones más reducidas, que perteneció al claustro del antiguo monasterio de monjas cistercienses, conservado también en la Kunsthalle de Hamburgo, lo mismo que el *Tríptico de la vida de la Virgen* que realizó para la iglesia del monasterio de Buxtehude, igualmente atribuido a su taller.

Otra atribución es el *Retablo del Apocalipsis* que podría haber pertenecido a la iglesia de San Juan de Hamburgo y que hoy se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres.

Se asocian también a su “manera”, las tablas de la *Pasión* y de la *Vida de la Virgen*, pertenecientes a dos retablos diferentes, conservadas en el Musée des Arts Décoratifs de París.

El maestro Bertram es uno de los artistas más relevantes del gótico alemán del último tercio del siglo XIV y primera década del XV. En su obra se puede apreciar la transición hacia el *weicher Stil* (estilo gótico internacional) que se extendería al conjunto de Europa hacia 1400.

NOTAS

1. A. Lichtwark; *Meister Bertram: Tätig in Hamburg, 1367-1415*. Lütcke & Wulff. Hamburgo, 1905, p. 51 (*on line*).
2. U. Hatje (dir.): *Historia de los estilos artísticos. Vol. 1, Desde la Antigüedad hasta el Gótico*. “Pintura gótica mural y de tabla”. Istmo. (2ª ed.), Madrid, 2005, p. 352.
3. A. Lichtwark, *op. cit.*, pp. 44-46.
4. *Ibid*, p. 7.

ILUSTRACIONES



1. Mosaico de la bóveda de la iglesia de San Vital. Rávena



2. Techo del baptisterio Arriano. Rávena



3. Techo del baptisterio Neoniano. Rávena



4. Bóveda de San Vital. Rávena



5. Cristo separando las ovejas de las cabras. Basílica de San Apolinar el Nuevo. Rávena



6. Cristo en Majestad. Basílica de San Apolinar el Nuevo. Rávena



7. *La Creación de Eva*. Maestro Bertram

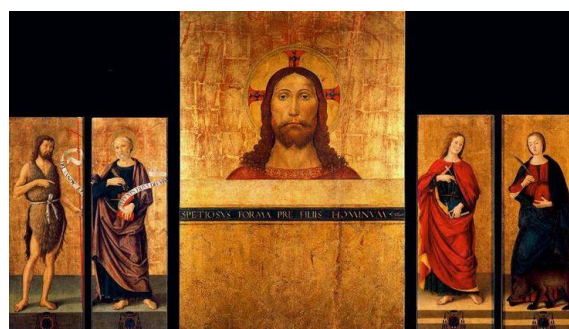


8. *Verónica*. Hans Memling



9. *Vera Icon*.

Anónimo maestro activo en Westfalia.



10. *Tríptico con busto de Cristo entre san Juan Bautista, san Pedro, san Juan Evangelista y santa Colomba*. Antoniazio Romano.



11. *Réplica del Vera Icon*.
Taller de Jan van Eyck.



12. *Réplica del Vera Icon*. Taller de Jan van Eyck



13. *Cabeza de Cristo*. Petrus Christus



14. *El Paño de la Verónica*.
Wilhelm Kalteysen von Aache



15. *Ángeles sosteniendo el velo de la Verónica*.
Maestro de la leyenda de santa Úrsula



16. *Verónica con el sudario*.
Maestro de la leyenda de santa Úrsula



17. *La Virgen de los ángeles*. Pere Serra.

SIGLO XV

PINTURA ITALIANA

LA MÚSICA Y LO DIVINO



FRA ANGELICO

Virgen de la Humildad.

H. 1433-1435.

Temple sobre tabla.

98,6 x 49,2 cm.

Instrumentos musicales: órgano portátil y cordófono pulsado.

Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Por la misma época en la que está fechada esta *Virgen de la Humildad*, fra Angelico pintó el tríptico para el tabernáculo de la sede *dell'Arte dei Linaioli* (1433), situada en el Mercato Vecchio (hoy Piazza de Sant'Andrea), cuya Madonna posee un marcado paralelismo con la Virgen de nuestra tabla. También realizó en esos años, la *Anunciación* de Cortona (1433-1434. Museo Civico), y la de San Giovanni Valdarno (h. 1432. Museo della basilica di Santa Maria delle Grazie). En estas obras, ya se revela un gran dominio de la perspectiva, al margen de la idealización de las figuras y en aras de la espacialidad volumétrica.

Pero en la tabla objeto de nuestro estudio, ya es el fra Angelico de la belleza, del tratamiento idealista, casi celestial, de las figuras.

Esta obra perteneció a la colección del rey de Bélgica, Leopoldo II; en 1952, Pope Henessy la rechazó como autógrafo y la vinculó al taller (1445–1435)¹.

Una joven María, de cara redonda y sonrosada, sujeta con la mano izquierda al Niño que está de pie sobre su rodilla izquierda que mantiene alzada. El pequeño Jesús apoya el brazo derecho sobre el hombro de su Madre. Sobre la otra rodilla, la Virgen sostiene un ánfora con tres rosas, símbolo de maternidad, y una esbelta azucena, símbolo de pureza². El Niño, en su mano izquierda, también sostiene una azucena de tallo muy corto. Otro símbolo que fra Angelico también utiliza, es la estrella de ocho finísimas puntas que aparece sobre el hombro derecho de la Virgen. Se trata, como ocurre con la azucena, de otro atributo de la *Tota Pulchra*³, claro vestigio de la iconografía bizantina; si bien, en ésta última, la estrella aparecía, además de en los hombros, en la frente y

sobre la cabeza de la Virgen.

Este atributo lo encontramos con bastante frecuencia en la pintura italiana inmediatamente anterior, como es el caso del fresco de Cimabue, *Virgen en el trono rodeada de ángeles y San Francisco* -fig. 1- (Asís. Basílica de San Francisco); en *La Virgen y el Niño en un trono rodeados de ángeles, de san Juan Bautista, san Pedro y de dos santos*, del Maestro del Códice de san Jorge, (París, Museo del Louvre); en *La Virgen de la Anunciación* -fig. 2- de Simone Martini, (Florencia. Galleria degli Uffizi); en *La Virgen y el Niño entre san Nicolás de Bari, el profeta Elías y cuatro ángeles* -fig. 3- de Pietro Lorenzetti (en la misma galería); y en la tabla de Sasseta, *La Virgen con el Niño rodeados de seis ángeles* (París. Museo del Louvre).

Según el padre Trens⁴, la estrella es una derivación decorativa de la cruz que en ejemplares bizantinos muy antiguos y en copias más recientes vemos pintada sobre la zona del manto que cae sobre la frente de María. Al principio era una cruz con tres dibujos; más tarde, al complicarse estos dibujos, se transformó en estrella. La cruz sobre la frente de la Virgen, deriva, al parecer, de la costumbre de los primeros cristianos, especialmente en Siria y Alejandría, de *portare crucem in fronte*. A su vez, esta costumbre tiene origen en la antigua costumbre judía que consistía en “llevar el signo de los verdaderos creyentes” sobre la frente.

Las miradas de Madre e Hijo no se entrecruzan. El Niño mira tiernamente a María mientras que ésta dirige sus ojos hacia un punto perdido en la lejanía. Es una mirada llena de melancolía e incertidumbre, quizá presagiando los trágicos momentos que les tocará vivir.

El dosel que hace de fondo está sostenido por tres ángeles y a los pies de la Virgen, en primer término, aparecen otros dos ángeles sentados con sus respectivos instrumentos. El tratamiento de estas figuras está muy próximo al de los doce ángeles que enmarcan la *Virgen de Linaioli* -fig. 4- (1433. Florencia. Museo de San Marcos). Uno de los ángeles de este retablo, el que está tocando una trompeta doblada de la época en forma de “S”, tiene la misma expresión que la Virgen de nuestra tabla. En ésta, el ángel de la izquierda aparece tocando un órgano portátil y el de la derecha un instrumento de cuerda pulsada. El tamaño de estas figuras es notablemente inferior al de la Virgen y del Niño, como venía siendo usual en el siglo anterior⁵.

En esta tabla encontramos ya una técnica de la perspectiva más avanzada. La Virgen se nos presenta con la misma postura que en la tabla de Francesco di Cenni (Siglo XV.

Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino), sentada sobre un cojín dispuesto sobre un pedestal. Tras ella, un suntuoso paño de honor como los que recubren el trono de las Vírgenes en Majestad. En este dosel, que hace de fondo como en la tabla del Maestro de 1355 (Pintura Italiana. Siglo XIV. Apartado, La Música y lo Divino), es digno de destacar el suave y esmerado plegado realizado por el pintor.

Aún dentro del lenguaje geométrico, que muestra su adhesión al estilo de Masaccio, fra Angelico se expresa aquí de una manera mucho más refinada y suavizada por un sentimiento de ternura. No obstante, encontramos todavía elementos pertenecientes al lenguaje trecentista, como la utilización del oro en fondos, nimbos y paños⁶. Pero es evidente el cambio de lenguaje en los rasgos y expresión de las figuras.

La alternancia de los tonos, rojo y azul, característica del artista, la encontramos, una vez más, en la “Madonna Thyssen”. El color que domina todo la obra y que corresponde al manto de la Virgen y a las túnicas de dos ángeles, es el azul brillante y luminoso tan característico de fra Angelico, (el azul ultramar que Vasari calificaría de “sorprendente”). Lo resalta aún más el rojo que aparece en la túnica del ángel que sostiene el centro del dosel, del que sólo vemos los hombros. Todavía más potente, se ha empleado en la túnica de la Virgen, mientras que en la del Niño se suaviza hasta convertirse en rosáceo y en la del ángel músico de la izquierda en asalmonado.

En los pliegues de los tejidos ya hay un estudio de la luz que se destaca particularmente en el ángel músico situado a la derecha. Ya se aprecia el aire que envuelve a las figuras y que nos hace sentir una atmósfera real.

Los rostros han sido modelados con suavísimas gradaciones de sombra y color, y contruidos con líneas de dibujo, finas y minuciosas que se prolongan en el tratamiento de las cabelleras.

El instrumento que sostiene el ángel músico de la izquierda, es un *organetto* u órgano portátil. (Hemos comentado este instrumento en el estudio de la *Coronación de la Virgen con cinco ángeles* de Maestro de 1355. Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino). El artista lo presenta de frente, por lo que no es posible ver el fuelle que estaría accionado con la mano izquierda. No lo sostiene colgado del cuello, como era lo habitual, sino que lo apoya en el muslo izquierdo. Posee dieciséis tubos dispuestos en una sola hilera. En lugar de teclas, el organista presiona unos pistones colocados alineados; cada uno de ellos corresponde a un tubo labial. No es un instrumento cromático. Por el color empleado, un gris plomizo, deducimos que los

tubos son de metal. La caja es muy sencilla, adornada con un simple calado. Como ya hemos señalado, por lo general, estos órganos eran utilizados únicamente como instrumentos melódicos.

Recordemos que el órgano portátil es un instrumento de discreta sonoridad, de uso muy frecuente en los monasterios, utilizándose también en las procesiones, e incluso servía de entretenimiento en las cortes principescas.

En cuanto al instrumento que está tañendo el otro ángel músico nos plantea toda una serie de problemas. En primer lugar, porque se nos presenta de frente quedando oculta su parte posterior que podría ser tanto abombada como plana; en segundo lugar, porque el clavijero queda cortado aunque no podemos saber si esto ocurría en el estado original de la tabla. En la actualidad, la moldura del marco coincide con el borde de la pintura, y el clavijero, en el caso de estar representado, queda oculto por aquélla. Podría ser un clavijero recto o doblado y, probablemente, con las clavijas fijadas lateralmente. Ante la imposibilidad de poder comprobar el número de clavijas, tampoco podemos identificar el número de cuerdas que apenas están señaladas.

Curiosamente, en la *Coronación de la Virgen* -fig. 5- de la Galleria degli Uffizzi, fra Angelico incluye este mismo instrumento y también evita que aparezca el clavijero ocultándolo tras el ángel que sitúa en primer término; lo mismo sucede en la *Coronación* del Louvre (véase fig. 4, pág. 75), donde queda oculto entre los pliegues de la tela que cubre el trono. En muchas otras ocasiones, el artista ha presentado este tipo de instrumento de frente, por lo que no se puede identificar el clavijero, que se supone es en ángulo recto.

En nuestra tabla, en el caso de tratarse de un laúd, le faltaría el cordal, ya que éste debería aparecer a los pies de la caja armónica⁷; tampoco se aprecia la sujeción de las cuerdas. Las casillas (o tonos) de los trastes que marcan el lugar exacto donde los dedos deben pisar las cuerdas para conseguir el sonido deseado, sí parecen adivinarse⁸.

Vemos también un oído en forma de rosetón primorosamente calado que se abre en el arranque del mástil, y aunque no se puede apreciar con exactitud, parece haber un segundo oído por encima del anterior, de pequeñísimas dimensiones. El centro de la tabla de armonía está adornado con un taraceado de madera.

Así mismo, podemos apreciar que el instrumento está realizado en una sola pieza que incluye el mástil (cuerpo monóxilo). Si fuese un laúd, el mástil estaría construido como pieza aparte, con otro tipo de madera distinta a la de la tapa armónica.

El ángel, para tañer el instrumento, utiliza como plectro el cañón de una pluma que solía ser de ganso. Lo sujeta entre los dedos, índice y corazón de la mano derecha; ello nos indica que solamente estaría realizando rasgueos para acompañar al órgano.

Nuestro instrumento también podría ser una mandora, aunque en este caso debería tener el clavijero en forma de hoz, rematada en una voluta o en una cabeza humana o de animal. La mandora, mandola, mandorla, manduria, mandurria, bandurria o bandurria, en italiano *mandola*, en francés *mandore*, *mandoire*, *mandole*, e incluso *mandille*⁹, es un instrumento muy parecido al laúd. C. Sachs considera que el nombre deriva del sumerio *pan – tur* que significa “pequeño arco”¹⁰. Sobre sus características hay todo tipo de opiniones. Brenet¹¹ dice que es de menor tamaño que el laúd, y su clavijero no tiene la inclinación de aquél; también cita a Mersenne (1636) quien daba a la mandora el sobrenombre de *luthée*, *lauda* y mejor, *lutina* afirmando que era un “acortamiento” del laúd. Brenet añade que generalmente tenía cuatro cuerdas dobles y, a veces, seis; explica, así mismo, este autor, que la mandolina, (en italiano *mandolino*) difundida desde el siglo XVI es una mandola reducida, pero que no se debe comparar con la bandurria española, a la que considera una variedad de guitarra, ni a la *pandora* alemana o inglesa que es una mandora más grande. Para Tranchefort¹², se trataba de un instrumento de forma análoga a la del laúd pero de dimensiones más reducidas, que estaría relacionado con la “mandolina milanesa, con una caja de resonancia moderadamente abombada en forma de almendra, un mango muy largo en forma de gancho, y un cordal fijado sobre la caja de armonía en la que frecuentemente se abrían tres oídos centrales. Las cuerdas eran seis, en un principio dobles, y a partir del siglo XVIII, simples, casi siempre de tripa; se pinzaban directamente con los dedos, y estaban afinadas por terceras y cuartas. Mientras que la “mandolina napolitana”, mucho más extendida, se distinguía del laúd por su caja, más abombada y por las cuerdas metálicas que se enganchaban en el borde inferior de la tabla y estaban levantadas mediante un puente. Sobre el batidor, que era plano, aparecían pequeños trastes. El clavijero, hueco, estaba ligeramente inclinado hacia atrás. Las cuatro cuerdas, dobles, estaban afinadas como las del violín actual y se tañían mediante un plectro que podía ser el cañón de una pluma de ave o una varita fina de madera.

En el tratado *Gli Strumenti Musicali, di ogni epoca, di ogni paese*¹³ se nos dice que la *mandola* era un laúd pequeño con un largo clavijero en forma de hoz, con un número variable de cuerdas.

Según R. Bragard y F. J. De Hen¹⁴, la *mandola* provenía de la guitarra morisca, cuyo

dorso se fue abombando cada vez más. Poseía cuatro cuerdas dobles, una tabla de armonía plana, de forma ovoide, que se convertía en puntiaguda en la parte superior; frecuentemente, el clavijero era una prolongación del batidor.

A pesar de las descripciones anteriores, dudamos de que sea una mandola el instrumento reflejado por fra Angelico, puesto que este cordófono pulsado aparece en Italia y en otros países europeos a finales del siglo XVI.

Otra posibilidad nos llevaría a pensar en una cítola, (en italiano *cetola*, en francés *citole* o *cuitole*, en provenzal y catalán *sítola*, y en alemán *Zitole*, *Citolen*, *Cistol* o *Sístole*). Salazar, llega a la conclusión de que el nombre de cítola procede de fídula pasando por fitola, lo que según los expertos es fonéticamente imposible pues el cambio de “f” en “c” no se ha dado nunca; igual que el paso de una “d” sonora a una “t” sorda, que siempre es a la inversa¹⁵.

La cítola consistía en una caja en forma de pera de dorso plano, con aros o eclisas de poca altura en los costados, que iban decreciendo hacia el final de la caja, y un mástil, no muy largo, con trastes. El batidor se apoyaba sobre la tabla de armonía. El clavijero estaba doblado hacia atrás y terminaba, como la mandora, en una voluta o en una cabeza de animal o humana; las clavijas estaban colocadas lateralmente. El número de cuerdas dobles solía ser entre cuatro y doce, sujetas en el borde inferior de la caja; eran de metal, y se pulsaban con los dedos. La tabla de armonía tenía un oído circular decorado con un rosetón calado.

Finalmente, el instrumento por el que también nos podríamos inclinar, sería un cistro (en francés *cistre*, en italiano, *cister* y en alemán *Zitrinchen*), que como la cítola, tenía la tapa posterior plana. La forma de la caja podía ser ovoide o periforme y la altura de los aros, al igual que en el caso de la cítola, iban decreciendo desde el nacimiento del mástil al cordal. Las cuerdas, metálicas y de número variable, estaban afinadas en grupos de dos y algunas veces de tres y se sujetaban en el borde inferior de la caja. El clavijero solía ser recto o ligeramente inclinado y terminaba en una voluta o en una cabeza, con más frecuencia humana que de animal. Las cuerdas se podían pinzar con los dedos o bien con el cañón de una pluma.

Este cordófono, según Brenet¹⁶, era conocido desde la Edad Media y estuvo muy en boga en los siglos XVII y XVIII. Durante el XVIII, se construyeron algunos cistrotiorbas o archicistros con doble clavijero. Sin embargo, Bragard y De Hen, fijan su aparición en el siglo XVI¹⁷. El cistro fue un instrumento muy popular, utilizado por los músicos aficionados, por ser más fácil de construir y de tocar que el laúd. Por ello tuvo

mucho éxito entre los *dilettanti* y, por la misma razón, fue despreciado por los laudistas. En el siglo XVII se construyeron cistros más grandes hasta convertirse en cistros bajos. Según el tamaño y la disposición de las cuerdas se les llamaba *pandora*, *pénorcon*, *orphéoréon* u *orpharion*. Algunos adoptaron formas muy curiosas como el cistro-lira, con un gran oído curvilíneo y dos mástiles, uno para las cuerdas agudas y otro para las graves, o el llamado cistro de tecla, con un teclado lateral que accionaba unos pequeños martillos que golpeaban a las cuerdas a través del rosetón de la caja de resonancia. Un ejemplar de fabricación inglesa se conserva en el museo de Instrumentos Musicales de Bruselas.

A pesar de analizar y comparar todos los posibles instrumentos para determinar cuál es el que ha reflejado fra Angelico en su *Virgen de la Humildad*, lo único que podemos afirmar es que se trata de un cordófono pulsado.

En cuanto al encaje cronológico de los dos instrumentos, el órgano portátil estaría algo desfasado. Las teclas, tal como las conocemos actualmente, junto con el sistema de transmisión entre las mismas así como los diferentes registros, ya habían aparecido en el siglo XIII. El mecanismo de manecillas o pistones que reproduce el pintor, ya no se utilizaba en la fecha del cuadro (h. 1433-1435). También debemos señalar la ausencia de teclas (o pistones) cromáticas. Pero, a pesar de todo ello, es preciso hacer notar que este instrumento todavía seguía usándose, particularmente en conventos, para la práctica musical cotidiana.

Y tal como hemos indicamos en la Introducción, al explicar el apartado La Música y lo Humano, es posible que el artista sólo pretendiera recoger una música sencilla, dulce, acorde con el asunto de su cuadro.

En cuanto al segundo instrumento, si admitiéramos que es un cistro y ateniéndonos a la opinión de Bragard y De Hen, ocurriría lo contrario, puesto que dichos autores señalan el siglo XVI como el momento de su aparición. Pero si nos remitimos a Brenet, podría incluso tratarse de un instrumento algo obsoleto, lo mismo que ocurre con el *organetto*.

Como conclusión podemos decir que, en ambos casos, se trata de instrumentos estereotipos, utilizados profusamente por los artistas a la hora de reflejar una música serena, recogida, cuyo timbre apacible y escasa potencia sonora ayudan a recrear una atmósfera celestial.

No podemos finalizar este estudio sin hacer referencia a un importantísimo acontecimiento acaecido en Florencia, que es probable que coincidiese con el momento

de realización de nuestra tabla: la consagración de la catedral de Florencia.

Guillaume Dufay tras incorporarse de nuevo a la capilla del papa Eugenio IV que se había visto obligado a huir a Florencia, compuso en dicha ciudad el fastuoso motete isorrítmico, *Nuper rosarum flores*, con motivo de la consagración de la catedral de *Santa Maria dei Fiore*, en 1436.

El testimonio que dejó escrito Gianozzo Manetti presente en la ceremonia de la consagración del duomo, oficiada por Eugenio IV, nos habla del grupo de trompeteros, brillantemente ataviados, y de otros instrumentistas, así como de los coros que asombraron a todos los presentes, de tal manera, que el sonido de la música, el perfume del incienso, y la contemplación de las magníficas decoraciones, hacía que los presentes sintiesen un gran fervor:

“Comenzaron a elevarse los sentidos de todos (...). Pero al alzarse la hostia sacratísima consagrada, todo el ámbito del templo se colmó de tales coros de armonía y de tal concierto musical de diversos instrumentos, que parecía (no sin razón) que las sinfonías y las canciones de los ángeles y del divino paraíso habían sido enviados desde el cielo para susurrar en nuestros oídos una dulzura celestial increíble. Por ello, en este momento estaba yo tan poseído por el éxtasis que me pareció gozar, aquí en la tierra, la vida de los beatos; no sé si lo mismo les ocurrió a los demás presentes, pero sí puedo atestiguarlo en cuanto a mí concierne.”¹⁸.

Se ha dicho que las proporciones de la cúpula de la catedral de Florencia diseñada por Brunelleschi, inspiraron a Dufay la forma de su motete. Charles W. Warren, en su trabajo *Brunelleschi's Dome and Dufay's Motete*¹⁹, mantiene que las proporciones rítmicas generales, así como muchos detalles del motete, se corresponden exactamente con las proporciones de la cúpula diseñada por Brunelleschi según las “proporciones musicales” de antiguos tratados. ²⁰.

La producción de música profana de Dufay comprende más de setenta *chansons*, algunas con texto en italiano. Entre éstas últimas, hemos querido poner en paralelo con *la Virgen de la Humildad* de fra Angelico el texto de la titulada *Virgine Bella*, uno de los últimos poemas del Cancionero de Petrarca (CCCLXVI):

Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sí, che 'n te Sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole:

ma non so 'ncominciar senza tu' aita,
et di Colui ch'amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamò con fede:
Vergine, s'a mercede
miseria extrema de l'humane cose
già mai ti volse, al mio prego t'inchina,
soccorri a la mia guerra,
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina.

(“Virgen bella, que vestida de sol
coronada de estrellas, al supremo Sol
tanto complaciste, que en ti Su luz se oculta,
el amor me empuja a dirigirte mis palabras:
pero no sé comenzar sin tu ayuda,
ni la de Aquél que al amar sobre ti se posa.
Invoco a la que siempre bien ha respondido
cuando con fe la llamo:
Virgen, si nos otorgas tus mercedes
la más grande de las miserias de las cosas humanas
ya nunca vuelve, te ruego inclinado ante ti,
que me socorras en la guerra,
aunque yo sea tierra, y tú del cielo reina”).

NOTAS

1. J. Pope-Hennessy: *Fra Angelico*. Phaidon. Londres, 1952, p. 201. C. Gómez Moreno: "A Reconstructed Panel by Fra Angelico and Some New Evidence for the Chronology of his Works". *The Art Bulletin*. Vol. 3. College Art Association of America. Nueva York, 1957, pp. 184, 186 nota II. Si se aceptara esta hipótesis debería tenerse en cuenta la posible autoría de Benozzo Gozzoli, discípulo de fra Angelico quien, según Vasari, imitó siempre *la sua manera*. (Ver datos biográficos). Más recientemente, Miklós Boskovits, al establecer la cronología de la obra, realizó un estudio comparativo con, el *Tabernáculo de los lineros* (Florenia. Museo di San Marco), *La Coronación de la Virgen* (París. Musée du Louvre) y *La Lamentación* (Florenia. Museo di San Marco), subrayando los paralelismos existentes entre varias de sus figuras y *La Virgen de la Humildad*. (M. Boskovits: *Early Italian Painting 1290-1470: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Sotheby's Publications. Londres, 1990, pp. 22-29.

2. *Sicut lilium inter spinas*, Cantar de los Cantares, 2, 2.

3. El profeta Balaam describió la visión de la Virgen en los siguientes términos: "La veo, pero no ahora; la contemplo, pero no de cerca. Álzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro" (*Números*, XXIV, 17). Muchos autores dan a esta profecía un significado mesiánico y los hebreos llaman al Mesías, Hijo de la Estrella, aludiendo a este pasaje de la Biblia. La estrella también aparece en una de las primeras representaciones de María en las catacumbas de Domitila, hacia finales del siglo II o principios del III. Los Santos Padres, a partir de esta imagen, interpretaron el nombre de María como *Stella maris*. El abad de Fulda Rabanus Maurus (+ 856), dice que el nombre de María significa "Estrella del Mar", porque puso en el mundo, sumergido en las tinieblas, a Jesús, la verdadera luz. (M. Trens, *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra. Madrid, 1946, p. 578).

4. *Ibid.*

5. La jerarquización de las figuras ha sido un recurso utilizado por numerosos artistas de diferentes épocas.

6. Véase el catálogo de la exposición *Fra Angelico. La Virgen de la Humildad*. Madrid. Museo Thyssen. Marzo-Mayo 2006.

7. C. Sachs: *Historia de los instrumentos musicales*. Centurión. Buenos Aires, p. 241.

8. No obstante, los laúdes árabes carecían de trastes.

9. R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. A. De

Visscher. Bruselas, 1973, p. 47.

10. C. Sachs, *op. cit.*, p. 79.

11. M. Brenet: *Diccionario de la música*. Iberia - Joaquín Gil ed. Barcelona, 1946, art. Mandora.

12. F. R. Tranchefort: *Les instruments de musique dans le monde*. Éditions du Seuil. París, 1980, p. 177.

13. *Gli Strumenti Musicali; di ogni epoca, di ogni paese*. Diagram Group. Fabbri, Bompiani, Sonzogno. Milán 1977 / RCS Libri & Grandi Opere, Milán 1996, p. 188.

14. R. Bragard y F. J. De Hen, *op. cit.*, p. 47.

15. A. Salazar, *La música en Cervantes y otros ensayos*. Península. Madrid 1961, p. 247.

16. M. Brenet, *op. cit.*, art. Cistro.

17. R. Bragard y F. De Hen, *op. cit.*, pp. 83 y 136.

18. D. J. Grout y C. V. Palisca: *Historia de la música occidental*. Alianza Música. Madrid, 1992, (5ª ed.), p. 199.

19. *Ibid*, p. 198.

20. Dufay utiliza un *cantus firmus* profano en algunas de sus misas; por ejemplo, en la misa *La mort de Siant Gotarde*, utiliza un tenor popular, y en la misa *Se la face ay pale*, utiliza como tenor el de una de sus *ballades* a tres voces aplicándole el sistema proporcional, y por ello, lo escuchamos con *tempi* diferentes en los diversos movimientos o en alguna de las secciones de los mismos.

DATOS BIOGRÁFICOS

Guido di Piero, conocido como fra Angelico, vino al mundo en Vicchio nell Mugello, en la región de Toscana. No se sabe con exactitud la fecha de nacimiento; últimamente, se ha dado como probable, alrededor de 1395. No hay noticias sobre su infancia y entorno familiar. Alrededor de 1417, aparece documentación sobre su formación en talleres de Florencia incorporado como miembro de la compañía de San Nicolás, en la Iglesia del Carmen¹

Atraído por la predicación del beato Giovanni Banchini (más conocido como “Dominici”), ingresa en la orden dominica entre 1418 y 1421, junto con su hermano Benedetto, en el nuevo convento de San Domenico en Fiesole, en las afueras de Florencia. Al profesar, Guido tomaría el nombre de fra Giovanni di san Domenico, pero tras su muerte, pasaría a ser conocido como fra Angelico debido a su profunda religiosidad y al fervoroso contenido de sus obras. (El 3 de octubre de 1982, Juan Pablo II lo nombró beato, firmando el decreto *Motu proprio* por el que se autoriza el culto litúrgico como beato en la orden dominicana, el día 18 de febrero).

Giorgio Vasari en su libro *Vida de los mejores, pintores, escultores y arquitectos*², se refiere a él como fra Giovanni Angelico, poseedor de un “...raro y perfecto talento...”, y añade “... nunca levantó el pincel sin decir una oración ni pintó el crucifijo sin que las lágrimas resbalaran por sus mejillas”.

Fra Angelico comenzó ilustrando misales y libros religiosos para pasar a continuación a pintar murales y tablas³. Probablemente, uno de estos trabajos, realizado junto con su hermano Benedetto, son los libros corales que se conservan en el Museo de San Marcos. A la muerte de Masaccio, se convertiría en el principal pintor florentino, realizando no sólo obras conventuales sino también encargos para las grandes familias, como los Medici o los Strozzi.

En 1436, algunos de los dominicos de Fiesole se trasladaron al convento de San Marcos de Florencia que estaba siendo reconstruido por Michelozzo. (Cosimo de Medici el Viejo corrió con los gastos de la reconstrucción de la iglesia y del monasterio parcialmente destruidos). Entre 1439 y 1445, fra Angelico, ayudado por varios aprendices, pintó el retablo de la iglesia y numerosos frescos en el claustro, la sala capitular, y en las celdas de los frailes en los corredores superiores. Durante este tiempo alterna su trabajo de pintor con el de administrador del convento⁴.

El retablo que realizó para la iglesia del convento es una de las primeras representaciones del asunto conocido como *Sacra conversazione*: la Virgen acompañada de ángeles y santos, compartiendo un espacio común.

Pintó, así mismo, otro asunto que repitió incontables veces: la *Anunciación*. La tabla del Museo del Prado fue la primera de las versiones que de este pasaje evangélico realizó a lo largo de su carrera y ha sido fechada hacia 1425-1428. Fue pintada para uno de los dos altares laterales de la iglesia del convento de Santo Domingo en Fiesole (en el otro altar estaba colocada la *Coronación* -h. 1434. París. Museo del Louvre-).

En 1447, fra Angelico es llamado a Roma por el papa Eugenio IV. Entre esa fecha y 1449, pintaría los frescos de la capilla del Santísimo Sacramento en San Pedro (hoy desaparecida).

Interrumpe su estancia en Roma y comienza, en el verano de 1447, los frescos que decoran la bóveda de la capilla de San Brizio, en la catedral de Orvieto, para los que cuenta con la ayuda de su discípulo Benozzo Gozzoli.

Tras este trabajo regresaría a Roma para pintar los frescos de la *Capilla Nicolina* y el estudio de Nicolás V, que no se ha conservado. (Este papa, con quien triunfaría definitivamente el humanismo en la ciudad pontificia, quiso que fra Angelico pintase los muros de una pequeña estancia situada en una torre del siglo XIII, del palacio Vaticano. En esta ocasión, el fraile no mostró ingenuidad o misticismo, en los episodios de *san Lorenzo* y *de san Esteban*, sino el poder alcanzado por la Iglesia; un poder que exigía el simbolismo clásico de la retórica y de lo majestuoso).

Con motivo de la muerte de su hermano Benedetto, regresa al convento de Fiesole donde lo eligen prior en 1450, cargo que dejará en 1453, al tener que volver a Roma requerido por el cardenal Torquemada para decorar el claustro del convento de Santa Maria sopra Minerva. En dicho convento, fallece el 18 de febrero de 1455.

Su cuerpo fue inhumado en la nave izquierda, junto al presbiterio. Una remodelación moderna, a modo de “Capilla del Beato Angelico”, acoge la austera lápida de mármol blanco en que se talló su efigie-retrato en la que aparece una inscripción en caracteres góticos: “Aquí yace el venerable pintor fray Juan de Florencia de la Orden de Predicadores, 1455”⁶.

NOTAS

1. Véase S. Orlandi: *Beato Angelico: Monografia storica della vita e delle opere*, con un'appendice di nuovi documenti inediti, Leo S. Olschki. Florencia, 1964.
2. G. Vasari: *Vida de los mejores, pintores, escultores y arquitectos*. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria. México D. F., 1996, pp. 218-230.
3. C. B. Strehlke: "Fra Angelico Studies" en el catálogo de la exposición *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art. Noviembre 1994-Febrero 1995, pp. 25-42.
4. D. Iturgáiz: *Retablo de artistas*. Editorial OPE. Caleruega (Burgos), 1987, p. 45.
5. La *Anunciación* descrita por la *Cronaca quadripartita* ha sido decisiva para identificar la *Anunciación* del Prado y su cronología, despejando las dudas sobre su adscripción a fra Angelico, negada por algunos, entre ellos, como ya hemos dicho, Pope-Hennessy, quien la creía obra de taller posterior a la *Anunciación* de Cortona (1432) y fechable en torno a 1445; no obstante, actualmente se ha fechado algo después. La *Cronaca quadripartita*, iniciada por Fra Giovanni Tolosani en 1462, narra la historia del convento de Santo Domingo de Fiesole; cuando éste se consagró (1435), la iglesia acogía en tres altares realizados por fra Angelico, un tríptico en cuya tabla central aparecía la *Virgen y el Niño con ángeles (in situ)*; la *Coronación de la Virgen*. (Musée du Louvre); y la *Anunciación* (Museo Nacional del Prado). (www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/obra/la-anunciacion/). Véase también, F. Calvo Serraller y otros: *Enciclopedia del Museo del Prado* Fundación Amigos del Museo del Prado: Tf editores. Madrid, 2006, pp. 383, 384, 394.
6. D. Iturgáiz, *op. cit.*, p. 46.

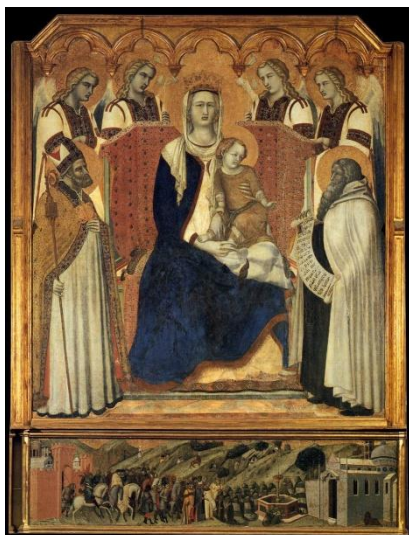
ILUSTRACIONES



1. *Virgen en el trono rodeada de ángeles y San Francisco.* Cimabue



2. *La Virgen de la Anunciación.* Simone Martini



3. *La Virgen y el Niño entre san Nicolás de Bari, el profeta Elías y cuatro ángeles.* Pietro Lorenzetti



4. *Virgen de Linaoli.* Fra Angelico



5. *La Coronación de la Virgen.* Fra Angelico

PINTURA ITALIANA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



LORENZO COSTA

La familia Bentivoglio.

1493.

Óleo sobre lienzo.

105 x 82 cm.

Elemento musical: partitura.

Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Conocemos la fecha exacta del lienzo de Lorenzo Costa porque figura en la inscripción con letras rojas que aparece en la parte superior del cuadro, junto con el nombre del artista y el de los demás participantes en el concierto.

Se trata de un retrato de diez personajes; nueve de ellos rodean al joven que sostiene una partitura. Todos están cantando (alguno de estos personajes aparecen también en la capilla de los Bentivogli, en la iglesia de San Giacomo Maggiore de Bolonia, y tres de ellos tienen gran parecido con las tres figuras del cuadro titulado *Un concierto* –fig. 1- (h. 1485-1495. Londres. National Gallery), cuya autoría se ha habido adscrito anteriormente a Ercole de Roberti).

Los rostros, aún no estando la mayoría excesivamente trabajados, ofrecen rasgos muy expresivos. Hay una figura protagonista, cuya cabeza, tocada con un gorro o bonete rojo, ocupa el centro del cuadro; su expresión es de cierta melancolía. Luce en su pecho un colgante con un rubí del que pende una perla. El fondo del lienzo es negro. Algunos de los atuendos también son negros o de tonos sombríos, la única nota de color que se permite el pintor (además del bonete antes señalado), es la prenda que este mismo personaje lleva sobre los hombros y que, por el juego de luces, podría ser de terciopelo. Esta figura central es Herme Bentivoglio, el hijo menor de Giovanni II. Está rodeado por músicos profesionales, además de su padre y su hermano Alessandro, un clérigo y el propio Lorenzo Costa, a quien vemos en primer término a la izquierda, tocado también con bonete (en el que también colocó su firma y la fecha de la pintura, aunque éstas resultan casi ilegibles. Costa es el único personaje que luce barba). Todos ellos aparecen

identificados en la inscripción: “*I. Sra. Bianca Rangona. II. Monsig.re Bentivogli. III. Cantore. IIII. Cantore. V. Sra. Caterina Manfredi. VI. Lorenzo Costa Pittor. VII. Pistano. VIII. Ser. Herme Bentivogli. VIIII. Prete delle Tovaglie. X. Ser. Alessandro Bentivogli.*”

Este cuadro es una de las primeras obras de la pintura italiana en la que se representa un retrato de grupo.

La expresión del personaje que está situado en el centro de la parte superior del lienzo es de tristeza o sufrimiento. Al tratarse de un cantor profesional, intentaría expresar el mayor sentimiento en su interpretación¹.

Gioseffo Zarlino, años más tarde dejó escritas unas indicaciones que todo cantor debía observar:

“Deben cantar correctamente aquellas cosas que están escritas, como las concibió el compositor (...) cantando según el sentido de las palabras contenidas en la composición (...); guardarse del error de cambiar las letras vocales de las palabras. El cantor no debe emitir la voz con ímpetu y furor, a manera de bestia, sino cantar con voz moderada y proporcionada a la de los otros cantores, de manera que no cubra sin dejar oír las voces de los otros con lo que más se oye ruido que armonía; pues la armonía nace de la justa proporción de muchas cosas puestas juntas, de tal modo que una no supere a la otra.”².

Una importante innovación en la música del Renacimiento italiano fue el cuidadoso respeto con el que los compositores elegían las palabras a las que ponían música. El compositor medieval nunca había intentado reproducir el acento y la entonación del habla humana cuando llevaba a la música un texto; las palabras eran tan sólo un número determinado de sílabas que debían encajar en una música sometida a sus propias leyes constructivas. Si la línea melódica así lo exigía, terminaba una sección a mitad de una palabra, con una cadencia conclusiva e incluso se llegaba a partir palabras con largos silencios. La doble idea renacentista de naturalidad y racionalidad en la composición, condujo a la realización de obras polifónicas concebidas como un todo, sin jerarquía entre las voces que sólo se distinguirían por su registro. Quedó atrás el tiempo en que se componía limitándose a la simple superposición de líneas melódicas; ahora, cada parte necesitaba de las otras, hasta tal punto, que el texto de cada voz, por separado, estaba incompleto y solamente podía entenderse escuchando el conjunto. Para conseguir el equilibrio de las voces, a finales del siglo XV, la tendencia era componer para cuatro

registros vocales³. La voz de soprano quedó establecida como la voz conductora de la melodía, recordando al *discantus* que improvisaba sobre melodías conocidas; la función de la voz de contralto era la de completar la armonía y con frecuencia, resultaba la más forzada; la voz de tenor mantuvo el mismo nombre que en la Edad Media ya que era la encargada de conducir la composición cuando se basaba en fragmentos gregorianos o populares; la voz de bajo era el soporte de la armonía. Los compositores de esta música vocal estructuraron las melodías adaptándolas a la naturalidad de la respiración humana, lo que permitía, a su vez, una mejor comprensión de los textos⁴.

Alrededor del cantor de nuestro cuadro aparecen otros cuatro personajes que al artista le ha interesado iluminar más para ayudar a conseguir la sensación de volumen y de perspectiva. Las dos figuras de los extremos corresponden a rostros femeninos: el de la izquierda está tratado con gran delicadeza. Las jóvenes damas tienen la boca mucho más cerrada que los demás personajes. Su expresión podría denotar que no están en ese momento interviniendo pero también se podría pensar en la realización de un pasaje a *bocca chiusa* para conseguir algún efecto característico de las *caccie* (onomatopeyas).

Es difícil determinar la estructura polifónica de la partitura, si bien, el modelo más seguido en la época era el de cuatro voces o partes independientes de igual importancia melódica, dentro de una textura imitativa alternada con una textura homofónica.

La grafía parece bastante avanzada. Se distinguen con claridad las cinco líneas del pentagrama e incluso barras de compás que, sin embargo, no quedarían establecidas hasta la segunda mitad del siglo XVI, como consecuencia de escribir simultáneamente las diferentes partes o voces como un todo, lo que obligó a utilizar una partitura más grande en lugar de escribir por separado cada parte⁵.

Las figuras que aparecen en la partitura representada, podrían ser mínimas y semimínimas, como las que se empleaban en los madrigales llamados *a note nere* o *a misura nere* o *cromatici*, no porque incluyesen alteraciones cromáticas, sino por la forma de estar coloreadas las figuras, con las cabezas ennegrecidas (estas notas negras se colocaban sobre las palabras que podrían llevar a recordar ese color; es decir, aquéllas que indicaban, tristeza, dolor, desesperación, etc. reforzando de esta manera lo que también se pretendía al traducir a motivos musicales las palabras).

Podría tratarse de una *frottola* e incluso de un madrigal temprano⁶, si bien, no debía incluir el texto pues el hecho de que no todas las miradas estén dirigidas hacia ella, nos indicaría que tanto el texto como la melodía se sabían de memoria. Podría pues, tratarse

de una composición en estilo imitativo, de un canon, esto es, de una imitación estricta por parte de cada una de las voces y por ello, solamente necesitaría leer la partitura la primera de ellas, interviniendo a modo de sucesivos ecos las demás. También podría tratarse de una obra a cuatro voces (lo que era la norma) y por tanto las demás voces tendrían un papel únicamente ornamental con, como ya hemos adelantado, efectos onomatopéyicos.

El joven que sostiene la partitura (Alessandro Bentivogli), la tiene orientada hacia el resto del grupo. Resulta curioso comprobar la expresión del anciano con lentes que está a su lado, Prete delle Tovaglie, que denota tener cierta dificultad en la lectura.

Se trata de un manuscrito, a pesar de estar ya utilizándose la impresión con bloques de madera desde unos años antes. (La impresión con tipos móviles se aplicó por primera vez a libros litúrgicos con notación de canto llano hacia 1473)⁷, pero era usual que los músicos al servicio de los grandes mecenas, regalasen sus obras autógrafas a sus señores⁸.

El pintor ha querido plasmar un concierto en familia, práctica habitual en el Renacimiento que se prolongará durante el Barroco. No hay que olvidar que la interpretación musical fue un aspecto muy importante en la educación de los miembros de las familias nobles, los Sforzas en Milán; los Médicis en Florencia; los Estes en Ferrara; los Gonzagas en Mantua; los Malatestas en Rímini y Pesaro. Todos ellos, fueron símbolo de la nueva élite o aristocracia que aspiraba a un mayor refinamiento cultural. También encontramos evocado en el cuadro de Costa el ambiente de aquellas cortes en las que los señores y sus artistas colaboraban estrechamente, lo que referido a la música se llamará más tarde, *musica reservata*⁹.

Para la familia Bentivoglio Costa realizó las pinturas que decoraban la capilla de la fortaleza de Poledrano, que Giovanni II amplió y reformó pasando a ser el castillo de los Bentivoglio. Se conservan el *Triunfo de la Fama* –fig. 2- y el *Triunfo de la Muerte* –fig. 3- (1490), así como la *Virgen en presencia de la familia Bentivoglio* –fig. 4- (1488), actualmente en San Giacomo Maggiore de Bolonia. En las tres obras aparecen retratados diferentes miembros de la familia. La Pinacoteca de Bolonia conserva otra de sus obras religiosas, los *Desposorios de la Virgen* –fig. 5-. Para el *studiolo* de Isabella d’Este pintó el *Reino del dios Como* o *Alegoría de la Poesía* –fig. 6- (París. Museo del Louvre). El pintor retrató a la gran mecenas de las artes en la *Dama con perrito* –fig. 7- (Londres, Hampton Court Palace).

Al contemplar detenidamente a los cantores de Lorenzo Costa, nos viene el recuerdo del poema de Carlos Marzal *A capella*, cuyas dos primeras estrofas dicen así:

*Perseguimos el canto,
aún siendo mudos.
En voz abandonada,
Perseguimos la frente rumorosa
Con que el hondo vivir se dilapidad.*

*Hemos soñado el silbo,
La octava de homenaje
Por cuanto en nuestros días perderemos.
Y en coro, tan cantando,
Cadenciosos venimos, por embrujo,
Con los desafinados de la tierra¹⁰.*

NOTAS

1. La idea renacentista de que la música puede expresar las emociones humanas está en esta obra plenamente conseguida.
2. G. Zarlino: *Le institutioni harmoniche* (facsimil de la edición de Venecia de 1573). Gregg Press. Ridgewood (New Jersey), 1966.
3. Lo que continuará hasta nuestros días considerándose como las cuatro voces humanas básicas: soprano, contralto, tenor y bajo.
4. Para acomodar la lectura a cada tesitura vocal y para que el ámbito de canto se saliera lo menos posible del pentagrama, simplemente había que cambiar la nota de referencia de la escritura adaptándola al registro de la voz que la tenía que cantar. Estas notas de referencia son las llamadas claves que, por tanto, no sólo indican la ubicación de las notas sino también la ubicación de la octava. Así, la clave de do en primera línea era la clave del canto, la clave de soprano (en inglés se continúa llamando *soprano clef*). La clave de do en segunda es la clave de mezzo-soprano; la clave de do en tercera es la clave de contralto (el fa2 de la primera línea es el registro extremo de la voz de contralto). Al pasar a las voces de hombre se produce el salto de octava: la clave de do en cuarta línea es la clave de tenor y este do de referencia resulta, ahora, de registro más bien agudo (en el pentagrama cabe una tercera o una cuarta más hacia la zona aguda, las notas mi y fa, límite normal de la voz de tenor no educada). Siguiendo con este cambio de registro por terceras, la clave de barítono se fija como fa en tercera, en la que aparece el do3 en la quinta línea. Finalmente, la clave de fa en cuarta es la clave de bajo. (Véase, G. Reese: *La música en el Renacimiento*. Alianza Música. Madrid, 1988, p. 389).
5. Los compositores del período anterior no componían su música compás a compás, como se hace en nuestros días, sino que empezaban con una parte, generalmente el tenor, y para ello utilizaban un *cantus firmus* gregoriano. Después añadían una segunda línea melódica por encima de aquélla siguiendo la regla sencilla del *discantus* a dos voces. A continuación, añadían una tercera melodía pensada únicamente sobre la voz del tenor, con lo cual, esa tercera voz podía producir una serie de disonancias, bastante “ásperas”, con la segunda. Donald J. Grout y Claude V. Palisca nombran al teórico Lampadius quien, en 1537, da un breve ejemplo de una partitura con barras divisorias de compás y fechan su invención en la época de Josquin e Isaac. (Esto nos permitiría constatar la adecuación de la partitura del cuadro de Costa a su época). No obstante, Grout y Palisca continúan diciendo que, a excepción del ejemplo de Lampidus, las más

antiguas partituras en manuscrito con barras de compás que se conservan son de 1560, y la primera partitura impresa data de 1577. D. J. Grout y C. V. Palisca: *Historia de la música occidental*. Alianza Música. Madrid, 1992 (5ª ed.), p. 218.

6. Petrucci publicó, entre 1504 y 1514, una recopilación de canciones sobre poemas en lengua italiana con el nombre de *frottole*. Este término designaba diversos tipos de canciones, algunas de estructura más fija y otras más libres, cuya presencia ya se advertía en el siglo anterior. El contenido de los poemas es generalmente de carácter amoroso, teñido muchas veces de tristeza, melancolía e incluso humor. Solían ser a cuatro voces, con predominio de la forma silábica, lo que hace que la melodía siga el texto con una gran claridad. Un solista cantaba la voz superior, con gran libertad en el uso de la ornamentación, en tanto que las voces restantes eran de acompañamiento, opcionalmente, instrumental. (I. Fernández de la Cuesta: *Historia de la Música I*. Historia 16. Madrid, 1997, p. 120). C. Gallico: *Storia della Musica*, vol. IV, “L’ Età dell’ Umanesimo e del Rinascimento”. Edizioni di Torino. Turín, 1991 (2ª ed.), p. 40.

7. La primera colección de música polifónica impresa con tipos móviles fue editada en Venecia, en 1501, con el título de *Harmonice musices odhecaton A* (“Cien canciones de música armónica”). En realidad sólo eran 96 canciones a varias voces de compositores franco-flamencos, escritas entre 1470 y 1500. La letra “A” indica que ésta es la primera de una serie de antologías parecidas. Los siguientes volúmenes, los *Canti B* y los *Canti C* se editarían en 1502 y 1504, respectivamente. El *Odhecaton* es la primera publicación de Ottaviano de Petrucci a quien se le considera como el primer editor comercial de música. El Consejo de Venecia le concedió en 1498, el privilegio de impresión de notaciones y tablaturas por veinte años. En total fueron 61 las publicaciones de Petrucci, apreciadísimas por su nítida impresión de una calidad no superada después.

8. Al músico ya no se le valorará como un simple intérprete, como los juglares medievales, sino como un creador que desarrolla una tarea noble.

9. Se ha llamado *musica reservata* a una práctica interpretativa de música vocal *a capella*, utilizada principalmente en la segunda mitad del siglo XVI. Se cultivó, sobre todo, en Italia y en el sur de Alemania. Implicaba un gran refinamiento y una intensa expresión emocional del texto. También conllevaba un particular estilo de interpretación, con ornamentación adicional y otros métodos emotivos. Empleaba el figuralismo, es decir, el uso de recursos o figuras musicales específicas y reconocibles para ilustrar determinadas palabras en el texto. Esta música, poseedora de un estilo de composición e interpretación altamente refinado, fue creada para ser interpretada y

apreciada por grupos reducidos de personas cultivadas.

10. C. Marzal: “A capella”. *Poética y poesía*. Fundación Juan March. Madrid, 2005, pp. 56, 57.

DATOS BIOGRÁFICOS

Lorenzo di Ottavio Costa (Lorenzo Costa el Viejo), nació en Ferrara en 1460. Su padre, Giovanni Battista Costa fue un discreto pintor. Lorenzo se formó en el taller de Ercole de' Roberti. A comienzos de la década de 1480, se trasladó a Bolonia, donde se convirtió en el pintor predilecto del señor de la ciudad, Giovanni II Bentivoglio¹.

Ercole de' Roberti había realizado el retrato de Giovanni hacia 1475 (Washington. National Gallery of Art)²; Costa lo hará años después (1490-1492. Florencia. Galleria degli Uffici): un retrato de medio cuerpo, con un fondo oscuro; el retratado mira de reojo al espectador. Lleva colgada una gran cadena sobre el pecho y la cabeza cubierta con un bonete rojo. Sus rasgos faciales están delineados con gran precisión (ojos penetrantes, nariz enrojecida, y signos de una barba de dos días).

En 1464 Giovanni II había contraído matrimonio con la viuda de su primo Sante Bentivoglio, Ginebra Sforza, con la que tuvo doce hijos. (Ginebra era hija ilegítima de Alessandro Sforza, señor de Pesaro, y sobrina de Francisco II, duque de Milán),

Gracias a la protección del poderoso señor, el joven pintor conseguiría importantes encargos en diversas iglesias boloñesas y palacios.

La primera obra conocida que el artista firmó es un *San Sebastián*, para el altar de San Rocco, en la iglesia de San Giuliano de Venecia (h. 1485. Dresde. Gemäldegalerie), al que siguió la decoración realizada para la capilla de la familia Bentivoglio, en 1488, en la iglesia de San Giacomo Maggiore en Bolonia, con el fresco de la *Virgen con el Niño adorada por la familia de Giovanni Bentivoglio*, además del el oratorio de Santa Cecilia. También intervino en la decoración del palacio nuevo de los Bentivoglio, destruido en 1502, y realizó otros trabajos en colaboración con Francesco Francia; ejemplo de ello es la *Adoración de los Reyes* pintada por Lorenzo en 1499 (la fecha aparece sobre el estrado en que está asentada la Virgen), como predela de la *pala* que Francesco había realizado por encargo de Antonio Galeazzo Bentivoglio para la iglesia de Santa Maria della Misericordia de Bolonia.

En 1506, tras la caída de los Bentivoglio, el artista se trasladó a Mantua, llamado por Isabella d'Este para para suceder como pintor de la corte de los Gonzaga a Andrea Mantegna, que había fallecido el 13 de septiembre de ese año.

Los primeros trabajos para la marquesa de Mantua fueron: *Isabella d'Este en el reino Armonia* (o *Alegoría de la coronación de Isabella d'Este* (1506. París. Musée du

Louvre), y el *Reino del dios Como* (1511. París. Musée du Louvre), a partir de un boceto de Mantegna, ambas obras destinadas a ser colocadas en el *studiolo* de Isabella en el Castello de San Giorgio.

En Mantua Lorenzo Costa acometerá grandes proyectos, como la decoración del Palazzo di San Sebastiano (1507-1512, -destruido en el siglo XVII-), junto a Francesco Bonsignori. A esta época pertenecen un amplio número de retratos cortesanos y alegóricos.

El pintor siguió trabajando hasta su muerte en Mantua, al servicio de los marqueses Francisco II y Federico II Gonzaga. Falleció el 5 de marzo de 1535.

Sus hijos, Ippolito Costa y Girolamo Costa, también fueron pintores, así como el hijo de Girolamo, Lorenzo Costa el Joven.

El Museo Thyssen-Bornemisza posee otra tabla más de Lorenzo Costa, *La Virgen entronizada con el Niño* (h. 1495).

NOTAS

1. La Señoría de los Bentivoglio estaba asentada en Bolonia desde mediados del siglo XIII. Giovanni II Bentivoglio gobernó Bolonia de 1463 a 1506; en los últimos años de forma totalmente absolutista. Cuando en 1506, el papa Julio II quiso anexionar Bolonia a los territorios de la Iglesia, los boloñeses, hostiles a los Bentivoglio (especialmente a la esposa de Giovanni, Ginevra Sforza), abrieron las puertas de la ciudad a César Borgia y toda la familia tuvo que huir. Giovanni fue excomulgado por el papa y hecho prisionero de Louis XII. Murió en 1508, en Milán, en el *Castello Sforzesco*.
2. Se trata del díptico *Doble retrato de Giovanni II Bentivoglio e Ginevra Sforza* (h. 1480. Washington. National Gallery of Art). No hay duda de que se pretendió emular en esta obra el *Doble retrato del duque de Urbino* de Piero della Francesca (h. 1462-1472. Florencia. Galleria degli Uffizi); en el que, al igual que en esta tabla, los dos personajes aparecen retratados de perfil.

ILUSTRACIONES



1. *Un Concierto*. Lorenzo Costa



2. *Triunfo de la Fama*. Lorenzo Costa



3. *Triunfo de la Muerte*. Lorenzo Costa



4. *Virgen en presencia de la familia Bentivoglio*. Lorenzo Costa



5 *Los desposorios de la Virgen*.
Lorenzo Costa.



6. *Reino del dios Como*. Lorenzo Costa



7. *Dama con perrito*. Lorenzo Costa

PINTURA DE LOS PAÍSES BAJOS

LA MÚSICA Y LO DIVINO



JACQUES DARET

La adoración del Niño

H. 1434-1435.

Óleo sobre tabla.

60 x 53 cm.

Elementos musicales: canto y partitura-filacteria.

La obra de Daret refleja enormemente el estilo y el espíritu de Robert Campin. Lo podemos comprobar en la tabla objeto de nuestro estudio, cuyo antecedente directo es la *Natividad* del maestro de Flemalle, realizada en torno a 1420-1425 (Dijon, Musée des Beaux Arts)¹. Hay en ambas una similar disposición de la escena y en las figuras que aparecen (con la salvedad del mayor protagonismo de los pastores en el caso de Campin), en las posturas y ademanes y en los lujosos vestidos y tocados; estos últimos, más elegantes y diferenciados en nuestra tabla. (Recordemos que Robert Campin mantuvo un gran taller por lo que fue ampliamente copiado y sus tipos, motivos, escenografías, etc., explotados continuamente).

La escena representada en esta adoración, alude a la historia de las dos parteras, María Salomé y Zelomi, tradición procedente de la Iglesia oriental².

El *Protoevangelio* de Santiago³ relata que una de las parteras, María Salomé, dudaba de que María pudiese haber dado a luz y, a pesar de ello, siguiera siendo virgen, por lo que la examinó para comprobarlo. Sus manos quedaron paralizadas al tocar a la Madre de Dios pero recuperaría el movimiento al ir a coger al Niño⁴, siguiendo las indicaciones de “un joven refulgente” que, según el apócrifo, le indicó que Jesús sanaría sus manos. Este joven podría ser el ángel que vemos en la esquina derecha del tejado del establo.

Daret, siguiendo a su maestro, ha presentado la escena en un paisaje abierto, y la arquitectura del establo como un cobertizo en ruinas⁵. La rústica construcción de

maderas con diferente tratamiento (unas alisadas, otras con nudos) y con una techumbre de paja medio derruida, fue un modelo ampliamente repetido⁶.

El paisaje, con la línea del horizonte situada en un altísimo plano, nos presenta verdes prados atravesados por un camino serpenteante, a la derecha del cual y tras una suave loma, el pintor ha plasmado el anuncio del ángel a los pastores. Un grupo de sencillas moradas con los tejados de paja aparece en el lado izquierdo, y al final del camino, surge una arquitectura urbana con casas burguesas de rojos tejados y afiladas torres. En el extremo superior izquierdo de la tabla, emergen dos montículos con forma de gorro frigio, claros herederos de la pintura italiana. El haz de rayos solares, oculta un pequeño núcleo urbano de características similares al anterior. El pintor ha querido añadir un toque de delicadeza y ternura, propio del detallismo de la pintura del Norte, colocando unos pajarillos sobre el tejado. El ambiente primaveral envuelve la escena y choca con los goterones de lluvia (tratados casi como carámbanos) que se deslizan por el borde del tejado.

La disposición de los personajes se ajusta a las *Revelaciones* de santa Brígida de Suecia⁷, fruto de su viaje a Belén en 1370, aunque también inspirados, probablemente, en los cuadros que había visto durante su viaje a Italia. En la revelación, el Niño aparecía en el suelo, desnudo y muy resplandeciente. Esta nueva puesta en escena se completaba con la idea de que la Virgen, “...vestida de blanco⁸, adoró al Niño tan pronto como se dio cuenta de que lo había parido”⁹.

Uno de los versos que Lope de Vega incluyó en su obra *Pastores de Belén*, publicada en 1612, (en la que alternó la prosa y el verso), dice así:

*La Niña recién parida,
mil parabienes oyendo
de cielos, Ángeles y hombres,
por el bien que los ha hecho,
al Niño que llora, dice:
“No más mi dulce consuelo,
¡jea! No más, mi Jesús,
Pues que no puede ser menos”*¹⁰.

En la tabla de Daret, tanto la túnica como el manto de María son azules y sobre ellos destacan sus manos cruzadas en gesto de devoción, poco frecuente en la pintura flamenca. Los largos y rizados cabellos quedan al descubierto, y el rostro, con la mirada dirigida al Niño, está fuertemente iluminado. La cabeza de la Virgen y todo el cuerpecito del Niño (cuyo contorno ha sido notablemente sombreado), están rodeados por una fulgurante aureola de luminosos rayos.

San José, con aspecto de anciano, contempla la escena desde cierta distancia, con expresión pensativa¹¹. En su mano derecha mantiene una pequeña vela. Este motivo, en la descripción de santa Brígida estaba relacionado con la supremacía de la Luz Divina sobre la luz de la tierra. El relato de la santa cuenta cómo san José, antes de retirarse, colocó una vela encendida en el interior de la cueva; tras el nacimiento de Jesús, el resplandor divino que proyectaba el Salvador, anuló totalmente la luz material¹². Santa Brígida nos hace la siguiente descripción de su visión:

*Cuando le llegó la hora se quitó los zapatos y su manto blanco y se quitó el velo, dejando que le cayeran sobre los hombros sus cabellos dorados. Luego preparó los pañales y los colocó a su lado. Cuando todo estuvo preparado, dobló las rodillas y se puso a rezar. Estando así, en oración, con las manos levantadas, nació el Niño, rodeado por una luz tan brillante que eclipsó por completo la débil luz de san José*¹³.

En el lado izquierdo de la tabla, en el interior del establo, el buey y la mula contemplan la escena.

El Evangelio apócrifo del Pseudo Mateo (siglo VIII) es el primer texto que menciona a ambos animales:

*Un ángel le hizo desmontar y entrar en una cueva oscura que comenzó a resplandecer... Al tercer día, María salió de la cueva y fue a un establo, y puso al Niño en el pesebre, y el buey y el asno le adoraron*¹⁴.

Es posible que su autor se basara en un versículo del Libro de Isaías (Is, 1,3):

... un buey conoce a su amo, y un asno el pesebre en la casa de su amo.

Daret ha querido destacar muy especialmente la presencia de las dos parteras que aparecen de rodillas en el centro de la tabla. Sus respectivos atuendos nos muestran la riqueza de los paños de Flandes al mismo tiempo que la moda de la época. Los trajes se adornaban con sobremangas, sobrefaldas, y lujosos ribetes. Lo vemos, especialmente, en María Salomé, cuya capa está ribeteada con una piel de marta formando ondas.

Destacan, así mismo, los dos tocados. El de Zelomi, con el cabello dividido en dos grandes mechones que se enrollan formando una especie de conos siguiendo la moda de las damas de alta alcurnia de la época¹⁵. El exótico turbante de María Salomé lo volvemos a encontrar en la *Natividad* –fig. 1- de Petrus Christus¹⁶. (1452. Berlín Gemäldegalerie. Staatliche Museen zu Berlin).

De las dos parteras de nuestra tabla, deducimos que la que lleva el turbante oriental es María Salomé, basándonos en que es la que tiene los brazos más cerca del Niño. Su cabello, recogido en una apretada trenza y el arete de oro que luce en la oreja le proporcionan un exótico aspecto.

Los vestidos de ambas mujeres, con superposiciones de diferentes y lujosas telas, llevan unos extraños complementos. Independientemente de la cinta que marca la cintura de Zelomi, aparecen, cayendo de forma vertical, tres tipos de cinturones de cuero que terminan en curiosos remates metálicos. Ha llamado especialmente nuestra atención uno de los dos cinturones de María Salomé. Se trata más bien de una larga y fuerte correa con profusión de agujeros, cuya estética no coincide con la del estrecho cinturón trenzado que aparece sobre sus rodillas. Ello nos induce a pensar que tendría alguna utilidad durante el momento del parto.

En la esquina superior izquierda, tres ángeles cantores sostienen una partitura. Consideramos que se trata de una música escrita (o música y texto) porque la filacteria está dirigida hacia ellos, no hacia el espectador, como ocurre en muchas otras natividades y en la mayoría de las anunciaciones. A pesar de lo resquebrajado de la materia pictórica, se ve claramente que no aparece el más mínimo fragmento del texto doxológico¹⁷; en todo caso, lo que sí adivinamos es algún ligerísimo vestigio de notación musical.

Con frecuencia aparece este grupo de tres ángeles cantores en tablas de natividades de los siglos XV y XVI, en donde la filacteria hace las veces de partitura. Algunos ejemplos son: *La Virgen adorando al Niño Jesús* –fig. 2- de Stephan Lochner (h. 1455. Múnich. Alte Pinakothek); *La Natividad* –fig. 3- de Juan Correa de Vivar (h. 1533-1535. Madrid. Museo Nacional del Prado); *La Natividad* –fig. 4- de anónimo holandés del siglo XVI (Moscú, Museo Pushkin); o *La Adoración de los pastores* –fig. 5- de anónimo alemán activo en Suabia (h. 1515. Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña), que más adelante estudiamos¹⁸.

Se trata de tres figuras adolescentes, de aspecto femenino, lo que nos hace suponer que el canto celestial estaría interpretado por voces blancas¹⁹.

El ángel del manto rojo está interviniendo en ese momento como solista; tiene los labios entreabiertos para producir la emisión de la voz²⁰, mientras que los otros dos, siguen atentos la partitura en actitud expectante ante su inmediata participación²¹. El cuarto ángel, distanciado de sus compañeros y sin cometido musical, contempla lo que sucede en el establo y, como ya hemos dicho, da las indicaciones a María Salomé para recuperar el movimiento de sus manos. Para estas cuatro figuras, el artista ha empleado una escala marcadamente inferior a la de las figuras humanas (en éstas sí hay la misma unidad), aspecto característico en las escenas religiosas con donantes, más primitivas²².

Los colores utilizados en las capas con que se cubren los dos ángeles cantores que están más a la izquierda de la tabla, son los mismos que los de las vestimentas de Zelomi y María Salomé. Los otros dos ángeles llevan únicamente túnicas blancas.

Daret se ha esforzado en el tratamiento de la luz en los pliegues de estas últimas para intentar potenciar el efecto de relieve, toda vez que su obra contiene unos procedimientos bastante primitivos de perspectiva.

NOTAS

1. Una de las primeras obras atribuidas a Robert Campin.
2. Los artistas bizantinos representaban un parto real con la Virgen reclinada en una cama y acompañada por dos parteras, una de ellas lavando al niño. Esta leyenda desapareció por completo del arte occidental tras haber sido condenada por el Concilio de Trento. En las natividades de los manuscritos flamencos del siglo XIV (por ejemplo, la *Natividad* de las *Petites Heures du Duc de Berry*, fol. 143), la Virgen suele representarse recostada en el lecho, en el interior de una cueva rocosa, recogiendo así la tradición bizantina. En opinión de Panofsky, la única pintura nórdica sobre tabla del siglo XV que dispone la escena en una cueva sin ninguna adición realizada por el hombre es la *Natividad* del retablo de Santo Tomás Becket del Maestro Francke, actualmente en la Knusthalle de Hamburgo. (E. Panofsky: *Los Primitivos Flamencos*. Cátedra. Madrid, 1998, p.126).

El retablo fue un encargo de la “English Trading Company” para la iglesia de San Juan, iglesia perteneciente a los dominicos. Fechado en 1424, las pinturas no se terminaron hasta 1424.

3. El relato de Santiago, escrito entre los años 150 y 180, es el apócrifo más antiguo de los que se conservan íntegros, y el que más ha influido en las narraciones extracanónicas del nacimiento de María y de Jesús.

4. La brevedad y ausencia de detalles con que los evangelistas, Mateo (2:1-12) y Lucas (2:1-20) describen el nacimiento de Cristo fue, sin duda, lo que movió a tantos artistas desde la Edad Media, a plasmar en sus obras una ampliación de los hechos. San Mateo habla de los sabios y de sus dones, y san Lucas, del Niño acostado en un pesebre y de los pastores que guiados por un ángel se acercaron a adorarlo. A finales de la Edad Media, la leyenda había transformado a los sabios en reyes de países lejanos acompañados de sus séquitos; el asno y el buey estaban también presentes en el establo, los pastores ofrecían humildes regalos al Niño, y la Virgen aparecía arrodillada en acto de adoración.

5. Panofsky señala que la idea de disponer la escena entre ruinas puede haber recibido un estímulo adicional de la afirmación, al parecer partida originalmente de Johannes Hildesheimensis, de que la Natividad había tenido lugar en el sótano de la casa en ruinas de David en Belén. (E. Panofsky, *op. cit.*, capítulo V, nota. 23, p. 468; capítulo II, nota 54, p. 443).

6. Por ejemplo, en la *Natividad* de Petrus Christus (Nueva York. Colección Georges Wildenstein), en la que hay muchos otros detalles similares y donde también aparece María Salomé con el mismo atuendo.
7. La descripción que hizo Santa Brígida, ya había sido recogida en la *Natividad* de las *Très-Belles Heures de Notre Dame* (1385-1390, fol. 4 v. Turín, Museo Civico).
8. Así aparece en la *Natividad* de Campin, en la *Natividad con donante* de Roger van der Weyden, tabla central del *Retablo Bladelin* o *Middelbourg*. (Berlín. Kaiser Friedrich Museum) y en la *Natividad* del Maestro Francke (a la que anteriormente hemos hecho referencia, y en donde la Virgen se nos muestra vestida con una sencilla túnica tras despojarse del manto azul que es desplegado por tres ángeles a modo de improvisado dosel).
9. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 52 y nota 94, capítulo I.
10. L. de Vega: *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio del habito de san Juan*. Tomo XVI. Imprenta de Don Antonio de Sancha. Madrid, M. DCC. LXXVIII, p. 296 (se puede consultar *on line*).
11. En la *Natividad* según santa Brígida, san José está ausente, pues conforme a las *Revelaciones*, se había retirado de la escena y sólo más tarde se unió a la plegaria de su esposa. Así es el tratamiento de la figura de san José, en el siglo XIV, en la pintura sobre tabla del Norte (el santo si no está ausente, aparece alejado), mientras que en Italia casi nunca la omitirían. El Bosco, en su tríptico *La adoración de los Reyes Magos* (Madrid. Museo del Prado), sitúa a san José en la tabla izquierda, muy alejado del establo, ocupado en secar los pañales del Niño.
12. El motivo de la vela en la pintura flamenca se encontraba ya en las iluminaciones de los manuscritos antes de que fuera adoptado por Robert Campin y por sus discípulos Jean Daret y Roger van der Weyden, apareciendo en multitud de cuadros y grabados posteriores. Algunas veces, este símbolo ha sido sustituido por un farol y, olvidándose su origen brigidiano, se interpretó erróneamente dando por supuesto que el momento de la *Natividad* sucedió por la noche.
13. En J. Hall: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza. Madrid, 1987, 1996, entr. *Natividad*.
14. *Ibid.*
15. Hemos encontrado frecuentemente este tipo de peinado en un período que abarca, aproximadamente, los dos últimos tercios del siglo XV, tanto en la pintura de contenido religioso como en diversos retratos. En el primer caso tenemos, de Hubert y Jan van

Eyck, a la esposa del donante del *Político del Cordero Místico*, Isabel Borluut, que aparece en la tabla del ángulo inferior derecho del políptico cerrado (Gante. Catedral de San Bavón); de Roger van der Weyden, a la donante en el *San Jorge* (Washington, National Gallery of Art); de un seguidor de Roger van der Weyden, a María Magdalena del *Calvario* (Berlín, Kaiser Friedrich Museum), cuyo vestido también es muy parecido a los de nuestras parteras; de Hans Memling (quien, por otra parte, ha repetido la mismo modelo en los tres casos), a santa Úrsula, en las escenas: *La llegada de santa Úrsula a Roma* y el *Martirio de las once mil vírgenes* de la *Persecución de santa Úrsula* (Brujas, Hospital de San Juan), y a santa Cecilia en *La Virgen y el Niño rodeados de ángeles*, y en la tabla izquierda del *Díptico de Jan du Cellier* (París, Museo del Louvre). En todos estos casos, el curioso modelo de peinado es el mismo, variando únicamente el velo que lo recubre, que va desde una finísima gasa hasta una tela más tupida y pesada, pasando por velos fruncidos o con encaje, aunque siempre de color blanco; incluso hemos apreciado en el caso de santa Cecilia y una santa Úrsula, un adorno de pedrería en lugar del velo. Entre los retratos, destacan los realizados por Jan van Eyck: el de *Margarita van Eyck* esposa del pintor (Brujas, Museo Groeninge) y el de Giovanna Lenami en *El matrimonio Arnolfini* (Londres, National Gallery); el retrato de *Isabel de Portugal*, llamada la sibila persa, de Roger van der Weyden (Nueva York, Colección John D. Rockefeller); el retrato de una *Duquesa fea* de Quentin Massys (Londres, National Gallery), en donde el adorno de pedrería es de gran suntuosidad. Pero también hemos encontrado este tocado en la pintura italiana de la misma época: en *La familia y la corte de Ludovico III Gonzaga*, fresco de la *Cámara de los esposos* (h. 1474), de Andrea Mantegna (Mantua, Palacio Ducal) en donde es lucido ante la corte por su esposa Bárbara de Brandemburgo.

16. Panofsky, opina que la *Natividad* de Nueva York (mencionada en nota 6), se aproxima todavía más a la tabla de Dijon (la de Robert Campin) “...no sólo en la composición general, sino por resucitar el motivo de la vela, además de conservar la extraña partera con turbante” (E. Panofsky, *op. cit.*, p. 307). Nosotros añadiríamos, también, la semejanza con el turbante de la partera de la *Natividad* (¿María Salomé?), de Petrus Christus, de la Gemäldegalerie de Berlín. Como hemos visto en la *Natividad* del Maestro de Flemalle, las dos parteras cubren sus cabezas con amplios tocados muy similares (podríamos darles el nombre de tocas) que concuerdan con los que, recogiendo de diversas maneras, eran utilizados por las mujeres del Norte, no necesariamente de alto rango social. Tanto la María Salomé de Jacques Daret como la

de Petrus Christus, lucen un turbante de tipo oriental, realizado mediante un cuidadoso trenzado de la tela. Lo encontramos, así mismo, en la Sibila de Eritrea que los hermanos van Eyck situaron en la tabla superior izquierda del *Políptico del Cordero Místico*, cerrado (1426-1432. Gante. Catedral de San Bavón). En 1467, Dieric Bouts “el Viejo”, repite este modelo en *El maná*, tabla superior del ala derecha del *Retablo de la Eucaristía* (Lovaina. Colegiata de San Pedro). Hacia 1508, Quentin Massys, adorna con este tipo de turbante a las dos elegantes figuras femeninas de la tabla central del *Retablo de Santa Ana* para la Capilla de la hermandad de Santa Ana, en la iglesia de San Pedro de Lovaina (actualmente en Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts).

17. Texto de alabanza con el que comienza el *Gloria* de la misa católica romana, llamado doxología mayor o *doxología magna* a diferencia del texto del *Gloria Patri* llamado doxología menor o *doxología parva*. En la misa, como forma musical, la doxología mayor se acompaña con distintos cantos llanos según la festividad. Se canta, así mismo en la comunión de la iglesia anglicana, pero no aparece en la liturgia de la iglesia ortodoxa griega.

18. En *La Adoración de los pastores* de Anónimo alemán activo en Suabia, que se estudia más adelante, se puede entrever algo más la notación musical. (Véase, Siglo XVI. Pintura Alemana. Apartado, La Música y lo Divino).

19. La voz blanca es un tipo de voz cercano a la de soprano, cuyas características no están todavía determinadas; se trata de un timbre especial que se ha dado en llamar “angelical”.

20. El canto ha sido definido como: “acción de hablar sostenidamente sobre una melodía”. Ello significa que la principal diferencia entre la voz que habla y la voz que canta reside en que, en el primer caso, el ámbito es más restringido y los sonidos se emiten menos sostenidos (es decir, sonidos con menor duración), sin ajustarse a una altura determinada.

21. En la tabla del Maestro de Flémalle, los ángeles dirigen la mirada hacia la filacteria mientras sus labios permanecen unidos. El texto de la filacteria está dirigido hacia el espectador, y se pueden leer, de forma fragmentada, las dos conocidas frases: *Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*; por lo tanto más que ángeles cantores serían ángeles transmisores de un mensaje que los artistas plásticos, en el silencio de su obra, dan a conocer mediante el procedimiento de las filacterias.

22. Es en las *Horas de Bruselas* (Bruselas. Bibliothèque Royale), donde por primera vez no se establece diferencia en cuanto a la escala de los donantes.

DATOS BIOGRÁFICOS

Jacques Daret nació entre 1400 y 1405, en Tournai (o al menos, estuvo vinculado a esta ciudad). Hijo de un escultor, aprendió el oficio con Robert Campin, con cuya familia convivió desde 1418, y en cuyo taller está documentado en 1428. En esta misma ciudad residía, desde 1406, Robert Campin (conocido años atrás como el maestro de Flemalle)¹ en la que era ... *peintre ordinaire de la ville y chef d'atelier*. En dicho taller, van a coincidir, en los comienzos de su aprendizaje, dos jóvenes, nuestro pintor, Jaquelot (“Jaimito”) Daret, y Rogelet de la Pasture (“Rogelito” van der Weyden, que llegaría a ser “Maistre Rogier de la Pasture”)².

Además de como pintor, Daret también se formó como miniaturista, consiguiendo la maestría en 1438. A partir de 1432, estaba inscrito como artista independiente en el gremio de pintores de Tournai, del que inmediatamente fue nombrado decano. Tuvo como aprendiz a su hermanastro, Daniel Daret, de quien se sabe que trabajó, en 1449, para el duque de Borgoña, Felipe el Bueno³.

De 1433 a 1435 trabajó en la realización de un políptico para la capilla funeraria del abad Jean du Clercq, rector de la abadía benedictina de San Vaast en Arras (se conservan cuatro tablas, alrededor de las cuales, por similitud estilística, se ha reconstruido su obra: *La Visitación* y *La Adoración de los Magos*, ambas en la Gemäldegalerie de Berlín; *La adoración del Niño*, en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, y *La Presentación en el templo*, en el Petit Palais de París. Todas ellas formaban las alas exteriores del mencionado políptico)⁴. El altar estaba concebido como un tríptico cuya zona central estaba ocupada por doce esculturas en alabastro realizadas por el escultor Collard de Hordain, que representaban a los doce apóstoles instalados en cuatro nichos con tres esculturas cada uno. Este conjunto se completaba con una *Coronación de la Virgen*, escultura que el abad adquirió, en 1432, a un comerciante alemán. Daret realizó la policromía de las figuras de los apóstoles, así como la decoración de los nichos donde estaban las esculturas, del entramado arquitectónico que los separaba y del interior de las alas laterales en cuyo exterior se mostraban sus pinturas. Este conjunto permaneció intacto hasta después de 1651, cuando se desmontó y se dispersó⁵.

Jacques Daret volverá a aparecer documentado, intermitentemente, en Arras, en 1441 y 1452⁽⁶⁾.

También trabajó en Lille, durante 1454, para la corte borgoñona de Felipe el Bueno en las decoraciones efímeras erigidas con motivo del banquete o *voto del faisán*, celebrado en Lille, el 17 de febrero, con la mirada puesta en la recuperación de Constantinopla, caída en poder del imperio otomano un año antes. En 1468, fue llamado a Brujas, para realizar la decoración de los festejos con motivo del enlace de Carlos el Temerario, duque de Borgoña, con Margarita de York⁷.

Jacques Daret murió en Tournai, en 1444.

NOTAS

1. El nombre proviene de tres tablas de Frankfurt que se pensó procedían de Flemalle (o Flemael). E. Panofsky, *op. cit.*, p. 156.
2. B. Ridderbos: *Early Netherlandish paintings : rediscovery, reception and research*. J. Paul Getty Museum. Los Ángeles, 2005, pp. 9-13.
3. E. Panofsky, *op. cit.*, p. 157.
4. www.museothyssen.org/ficha_artista/1
5. M. Borobia: [www.museothyssen.org/ ficha_obra/10](http://www.museothyssen.org/ficha_obra/10)
6. J. M. Pita Andrade y M. Borobia Guerrero: *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1992, pp. 238-239
7. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 108.

ILUSTRACIONES



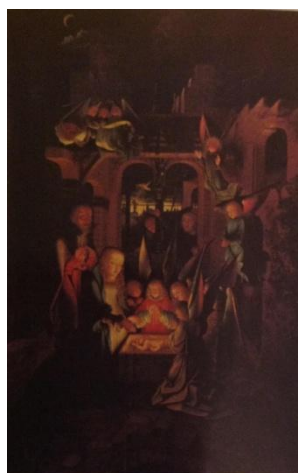
1. *Natividad.* Petrus Christus



2. *La Virgen adorando al Niño Jesús.*
Stephan Lochner



3. *La Natividad.* Juan Correa de Vivar



4. *La Natividad.* Anónimo holandés s. XVI



5. *La Adoración de los pastores.*
Anónimo alemán activo en Suabia

PINTURA ALEMANA

LA MÚSICA Y LO DIVINO



JOHANN KOERBECKE

La Asunción de la Virgen

Un poco antes de 1457.

Óleo sobre tabla.

93,1 x 64,2 cm.

Instrumentos musicales: laúd de cuello quebrado, arpa, laúd de cuello recto, viola de arco, salterio, flauta doble, órgano positivo.

La *Asunción* de Johann Koerbecke no fue concebida como una pintura aislada sino que, originalmente, formaba parte, junto con otras tres escenas con el mismo formato, del interior del ala derecha del retablo de la iglesia de la abadía de Marienfeld; las otras cuatro tablas del ala izquierda también narran pasajes de la vida de María, mientras que las escenas del exterior del retablo se refieren a la Pasión de Cristo. Actualmente, se conservan dieciséis escenas¹.

Junto a nuestra *Anunciación*, aparecía la *Ascensión* (actualmente en Washington. National Gallery of Art). En ambas tablas, las figuras de Jesús, la Virgen y los apóstoles son las mismas, así como el fondo y los colores empleados; sin embargo, en la *Ascensión* no hay ángeles músicos; las figuras situadas a los lados de Jesús corresponden a profetas del Antiguo Testamento que predijeron los acontecimientos de su vida en la tierra.

La creencia (definida dogma de fe el 1 de noviembre de 1950 por el papa Pío XII, promulgado en la constitución *Munificentissimus Deus*) en la elevación de la Virgen María al cielo tras su muerte, fue una tradición muy arraigada en la Iglesia. Desde el siglo VII, tanto los cristianos orientales como occidentales celebraban esta fiesta, si bien, la tradición no había partido de ninguna referencia concreta del Nuevo Testamento. En la Iglesia Oriental se festejó inicialmente la “Dormición” (*Koimesis*), es decir, el “sueño”, con la elevación sólo del alma (así lo vemos en la tabla de fra Angelico –fig. 1-, Florencia. Museo di San Marco), y en la de Andrea Mantegna –fig. 2-

(Madrid. Museo del Prado); la pervivencia de la tradición bizantina también la encontramos en muchos misales y breviarios iluminados del siglo XV: la ilustración de la letra inicial del oficio del día 15 de agosto que la rúbrica define como *In die Assumpcionis beatae Marie*, corresponde al momento en que María entrega el alma a su Hijo.

La “Asunción” del cuerpo de la Virgen, no empezaría a celebrarse hasta finales del siglo IX. María no sube al cielo como Cristo, es decir, por sus propios medios, sino que es transportada por los ángeles.

El arte bizantino, siguiendo las directrices de la Iglesia oriental, representa el alma de la Virgen, recogida por Cristo en el lecho de muerte, bajo la forma de un niño en mantillas. Así la hemos visto representada por uno de los artistas del círculo de Andreas Ritzos (tercer cuarto del siglo XV. Venecia. Instituto Ellenico di Studi Bizantini e Post Bizantini)²; de igual manera y aproximadamente por la misma época, lo hizo el valenciano Joan Reixach en el *Tránsito de la Virgen* –fig. 3- (Valencia. Museo de San Pío V)³.

En el arte europeo, con algunas variantes, se representa la asunción corporal al cielo. Como ejemplo podemos citar las “asunciones” de Pinturicchio –fig. 4- y de Carracci –fig. 5- (Roma, Iglesia de Santa María del Popolo), o la de Juan de Juanes –fig. 6- (Valencia, Museo de San Pío V).

Se piensa que el texto litúrgico romano de la Asunción es de tiempos del papa san Gregorio Magno (590-604). En el siglo XIII, fue confirmado por los grandes teólogos, Tomás de Aquino, Buenaventura y Alberto Magno. Pero serán, sobre todo, los teólogos de la Contrarreforma (Belarmino, Canisio, Francisco de Sales), los que profundizarán en esta teología.

La tradición relataba cómo María, igual que su Hijo, resucitó al tercer día de ser sepultada y cómo su cuerpo fue llevado al cielo por los ángeles.

La escena ya aparece en un bajorrelieve de la catedral de San Lázaro de Autun (siglo XII), donde se nos muestra a la Virgen saliendo de su tumba. Dos siglos después la podemos ver en el relieve de uno de los arcos lobulados del muro norte del presbiterio de Notre-Dame de París, en donde María, colocada dentro de una mandorla, es llevada al cielo por ocho ángeles. A partir del siglo XVI, la “asunción”, generalmente, se ha transformado en una “ascensión” pues la Virgen se eleva sola.

Duccio di Buoninsegna, a finales del siglo XIII, realizó las trazas de los tres episodios de la teología mariana: muerte, ascensión y coronación, para una de las vidrieras de la catedral de Siena⁴.

Diversas representaciones teatrales medievales recogen también los tres momentos. Entre todas ellas destaca por su compleja tramoya (*araceli*), y sobre todo, en el aspecto musical, *La Fiesta*, o *Misterio de Elche*. Consta de dos actos, el primero, “La Víspera”, y el segundo, “La Fiesta”. Se representa todos los años, los días 14 y 15 de agosto, en la basílica de Santa María de la ciudad de Elche⁵. Toda la acción es cantada por varones (la Virgen también es representada por un niño); las melodías proceden de diferentes épocas: hay pasajes de música monódica, de polifonía medieval y de polifonía renacentista e incluso aparecen adornos y añadidos barrocos, todo ello sin detrimento de la unidad musical. Tanto el texto literario, versificado y escrito en lengua valenciana, como la música y las acotaciones escénicas, se han conservado en unos manuscritos llamados “consuetas”; de estos documentos se conocen ejemplares de 1625, 1639, 1709, 1722 y 1751⁽⁶⁾. De las 26 piezas musicales que recogen los “consuetas” de 1709 y 1722, (exceptuando el salmo *In exitu Israel d’Egipto* (nº 8 del segundo acto), diez son monódicas y dieciséis polifónicas, aunque en ambos casos hay repeticiones de melodías con diferentes textos.

Koerbecke, ha representado dos escenas de la doctrina asuncionista: los apóstoles descubriendo el sepulcro vacío, (escena a la que el pintor ha otorgado un mayor protagonismo), y la acogida de la Virgen por su Hijo. Son muchos los artistas que representaron dos escenas simultáneas; citaremos a Rafael, que recoge la *Coronación* – fig. 7- (Pinacoteca Vaticana), con las dos escenas más equilibradas en su cuadro; y a Juan Martín Cabezalero, quien en su *Asunción de la Virgen* –fig. 8- -anteriormente atribuido a Mateo Cerezo- (Madrid. Museo Nacional del Prado), enfatiza la escena superior (la subida al Cielo), indicando claramente la forma de elevación, cosa que no ha sido reflejada en los otros dos casos.

En nuestra tabla, un gran grupo de ángeles rodea a María y a Jesús. Otros cuatro pequeños grupos, con tres ángeles cada uno, ensalzan el recibimiento. Dos de los ángeles de cada grupo están tocando diferentes instrumentos, mientras que el tercero tiene las manos juntas, salvo en el grupo de ángeles blancos puesto que ayuda a sostener

el salterio. Todos ellos aparentan estar cantando, exceptuando, obviamente, el que toca la flauta doble.

En primer plano, en diagonal, sobre una fina vegetación y ligeramente apoyada sobre un pequeño escalón adosado al sepulcro, se ha colocado la losa que lo cubría. Los doce apóstoles, formando dos grupos de seis, han sido distribuidos a ambos lados. Podemos identificar a Pedro y a Juan, en primer término, a nuestra izquierda; a la derecha, en segundo término estaría Santiago el menor, cuyas facciones son similares a las de Cristo y lleva una túnica roja igual que Él, lo cual estaría de acuerdo con los Evangelios en donde es llamado el hermano de Jesús⁷.

Todos los apóstoles muestran actitudes de desconcierto o asombro. El apóstol situado en primer plano a la derecha, arrodillado sobre el escalón, continúa mirando el interior del sepulcro. Podría ser santo Tomás quien, una vez más, parece reacio a creer que la Virgen haya resucitado y subido al cielo. Sin embargo esta actitud, iconográficamente, no se ajusta del todo al episodio (absolutamente legendario), según el cual, el apóstol se niega a creer en la Asunción de María y hace abrir la tumba que está vacía y llena de flores; la *Asunta*, desde lo alto del cielo, desata su cinturón y lo deja caer entre las manos de santo Tomás. Hemos visto representado el motivo del cinturón⁸ en la *Asunción* del Maestro de la Sagrada Familia, perteneciente a una de las tablas del ala derecha del Altarbild der sieben Genüsse (Retablo de los *Siete Gozos*. Núremberg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Germanisches Nationalmuseum)⁹. Hay un claro paralelismo entre esta Asunción y la de Koebercke: la figura de san Pedro es la misma, sin embargo, santo Tomás está representado por la figura que tiene en su mano derecha un cinturón, mientras que san Juan es, en esta ocasión, el apóstol que mira el interior del sepulcro. La Virgen adopta la misma postura que la de nuestro pintor, pero los ángeles músicos que la rodean (que aparecen tocando triángulo, laúd, viola de arco, salterio y arpa), no forman grupos.

En la escena superior de la Ascensión de Koebercke, ante un inmenso círculo de color ocre-dorado (quizá el pintor haya pretendido representar al astro solar), y emergiendo tras una verde colina (nos ha chocado la ausencia de vegetación que, de alguna manera, debería estar relacionada con la que vemos delante del sepulcro), vemos a una jovencísima María¹⁰ que es tomada de la mano por su Hijo. (El artista ha utilizado una postura que no permite saber si la Virgen está de pie o arrodillada).

Destacan especialmente los tonos azulados del gran grupo de ángeles (alas y túnica), del manto de María, y de los tres ángeles que están más abajo, a su izquierda. El rojo del manto de Cristo aparece repetido en el de cuatro apóstoles entre los que también hay prendas verdosas, amarillas y anaranjadas, así como una túnica blanca y un manto azul. Los otros tres grupos de ángeles músicos tienen asignado cada uno un tono diferente: rosáceo, anaranjado y blanco.

Ha llamado particularmente nuestra atención, los dos oscuros ángulos superiores en total monocromía. Una especie de banda gris, rizada (parecida a los pliegues de las gorgueras), ribetea el círculo dorado. Este extraño remate se repite en la superficie sobre la que se asientan los ángeles músicos. Tras esa “gorguera” asoman unas diminutas cabezas; posiblemente sean los bienaventurados que ya han alcanzado el Cielo tras la resurrección de Cristo y que contemplan distanciados la escena (curiosamente, en *La dormición de la Virgen* del Círculo de Andreas Ritzos, a la que hemos aludido anteriormente, la figura de Cristo está enmarcada por una “gloria” en monocromía grisácea, en la que aparecen cuatro ángeles sosteniendo unos candeleros con velas encendidas; en los dos ángulos superiores, en dos extrañas aberturas de nubes terminadas una en pico de ave y otra en hocico de felino, están representados los bustos de los apóstoles, en una monocromía algo más terrosa).

En cuanto a los instrumentos de nuestra tabla, comenzaremos su análisis de izquierda a derecha, (todos ellos, excepto la flauta doble, han sido estudiados anteriormente en los cuadros de la pintura italiana del siglo XIV (*La coronación de la Virgen* de Maestro de 1335 y *La Virgen de la humildad* de Cenni de Francesco).

Se trata de instrumentos “bajos”¹¹ (salvo la flauta doble), destinados, por regla general, a deleitar en interiores los oídos refinados de la época. Los más utilizados eran la viola, el laúd, el arpa y el órgano portátil.

Estos instrumentos, en la tabla de Koerbecke, se ajustan a los modelos que representaron con gran precisión los maestros flamencos del siglo XV, en escenas que celebran la Coronación o la Asunción de la Virgen, y muy especialmente, los representados por Hans Memling, en manos de los ángeles que sitúa a los lados de sus figuras de la Virgen entronizadas con el Niño¹².

El pintor ha querido añadir también un instrumento “alto”. No hemos dudado en identificarlo como una flauta doble. Podría tratarse también de un aulós, puesto que Koerbecke no ha mostrado claramente la embocadura, pero este aerófono de lengüeta

simple, al que podemos considerar como un oboe doble, tiene un timbre chillón y nasal, mientras que el timbre de la flauta es dulce (recuérdese que así son también llamadas las flautas de pico) y suave.

La flauta doble junto con el otro aerófono, el órgano, hacen que la combinación de instrumentos en este *broken consort* celestial, mantenga el adecuado nivel de *soavità*, es decir, “...la delicada combinación de dulzura, sutileza, encanto y gracia”¹³.

Seis de los siete instrumentos (que podríamos denominar “marianos”), representados por Koerbecke, fueron, así mismo, representados un siglo antes por el pintor catalán Pere Serra en la llamada *Virgen de los ángeles* (véase fig. 17, pág. 121).

Un laúd de cuello quebrado y un arpa gótica son los dos instrumentos que tañen los ángeles situados más a la izquierda en nuestra tabla.

El primero de ellos lo hemos visto representado en la *Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles* de Cenni di Francesco (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino); y, como ya dijimos, posiblemente sea un laúd, el cordófono que tañe el ángel azul de la *Virgen de la humildad* de Fra Angelico¹⁴ (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino). Este instrumento, lo veremos también en manos del ángel que está situado a la derecha en la tabla del Maestro de la Madonna André, *Virgen con el Niño entre ángeles* (Siglo XVI. Pintura Neerlandesa. Apartado La Música y lo Divino).

En la tabla de Koerbecke, como en los casos anteriores, el mástil es corto aunque algo más estrecho que en las obras citadas. En el oído o tornavoz, situado en el centro de la caja armónica, el típico rosetón calado apenas puede apreciarse. Lo mismo ocurre con el clavijero y las cuerdas. En cuanto a la forma de tocar el instrumento, parece ser tañido por medio de un plectro, lo cual es totalmente acorde con la época; igual sucede con la colocación, bastante horizontal respecto al tronco del intérprete.

El otro cordófono es un arpa gótica. En esta ocasión, lo mismo que veremos más adelante en la tabla del Maestro de la Madonna André *La Virgen con el Niño entre ángeles*, podemos contemplar el instrumento en su totalidad. No ha ocurrido así en la tabla de Cenni di Francesco *Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles*, en donde quedaba prácticamente oculta por el cuerpo del ángel.

El instrumento que ha reflejado Koerbecke es de tamaño bastante reducido, y se ajusta al modelo gótico; muy diferente al del Maestro Bertram que veremos más adelante.

(Siglo XV. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino), a pesar de que la caja de resonancia es notablemente ancha. La columna y la consola, están ligeramente arqueadas. No es posible determinar con total exactitud el número de cuerdas, aunque nos aventuramos a estimar que podrían ser doce.

Los dos instrumentos, laúd y arpa, así como los ángeles, son los mismos que aparecen en el *Tríptico de la Virgen con el Niño y ángeles músicos* de Maestro de la leyenda de la Magdalena (Siglo XVI. Capilla del Condestable. Catedral de Burgos)¹⁵.

El arpa ha sido considerada un instrumento emblemático. El judaísmo lo asoció al rey David, mientras que los griegos lo pusieron en manos de Orfeo, aunque en algunas versiones de este mito se habla de cítara y de lira.

Juan Eduardo Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, explica la identificación del instrumento con la escalera mística, pues "... tiende un puente entre el mundo terrestre y el celestial, por lo cual, los héroes de Edda querían que se depositara un arpa en su tumba (para facilitar el acceso al otro mundo)"¹⁶.

Poetas españoles, coetáneos de Koerbecke, recogieron en su poesía la inseparable unión de Orfeo con el instrumento.

Juan de Mena:

*Demostrose Tubal primer ynventor
de consonas bozes e dulca harmonia;
mostrose la farpa que Orpheo tañía
quando al ynfierno lo truxo el amor*¹⁷.

Gómez Manrique:

*E muy mayor alegría
Euridice sentiría
con la farpa sonora,
que yo contando olorosa
e feroce melodía*¹⁸.

Marqués de Santillana:

Caliope se levante,

*e la harpa de Orpheo
las vuestras virtudes cantes
reyna de gentil asseo*¹⁹.

Este mismo autor sustituye el arpa por la cítara en el poema que escribió a la muerte de don Enrique de Villena:

*Mas yo a ti sola me plaze llamar
o cíthara dulce más que la de Orfeo,
que solo tu ayuda non dubdo, mas creo
mi rústica mano podrá ministrar*²⁰.

En el siguiente grupo de ángeles, uno de los cordófonos nos plantea ciertas dudas. Pensamos que se trata de un laúd de mango largo (el mástil posee mayor longitud que la caja), con el clavijero recto. La caja es bastante pequeña y podemos apreciar con claridad el abombamiento del dorso, aunque no es posible determinar el número de cuerdas ni el de clavijas; tampoco podemos comprobar si va provisto de trastes. Sí queda claramente reflejado el rosetón, pero no se llega a apreciar si el instrumento está tañido con los dedos o mediante un plectro, aunque nos inclinamos por lo primero.

Las representaciones de estos laúdes son mucho menos frecuentes que las de los de cuello corto y clavijero quebrado, propios del Renacimiento. Actualmente, en Grecia se utiliza un laúd de cuello recto y largo con la caja en forma de almendra (*bouzouki*); igual forma tiene la *tambura* yugoslava y el *saz* turco. El *sitar*, instrumento característico de la India (estudiado más adelante, en el cuadro de Johann Zoffany, *Retrato de grupo con sir Elijah y lady Impey* (Siglo XVIII. Pintura Inglesa. Apartado La Música y lo Humano) recuerda, así mismo, al instrumento representado por Koerbecke. Pero también hemos tenido en cuenta la posibilidad de que se tratase de una mandora o mandola (manduria, banduria o bandurria)²¹, aunque en este caso el mango nos parece excesivamente largo y el clavijero, hasta donde podemos apreciar, no posee forma de hoz ni está rematado por una cabeza tallada²².

Por tanto, optamos por considerarlo un laúd del tipo llamado “guitarra morisca”, “guitarra sarracena” o simplemente “morisca” o “moresca” (lo que ha supuesto en múltiples ocasiones su confusión con la danza). Estos nombres vienen a corroborar el origen oriental del laúd. Una vez más, nos hallamos ante un problema de indefinición

terminológica pues el instrumento llamado cedra (del latín vulgar *citera* y del griego *kithára*), llamado también cítola, dio paso en el siglo XIII al término guitarra, a la que algunos estudiosos llamaron “cedra hispano-árabe”. En alguna ocasión se la ha mencionado también como “guitarra latina”²³.

El instrumento que forma dúo con el laúd es un instrumento intermedio entre la fídula y la viola *da braccio*.

Como ya hemos dicho, instrumentos similares los hemos visto en *La Coronación de la Virgen con cinco ángeles* de Maestro 1335, en *La Virgen de la Humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles* de Cenni de Francesco y en el *Tríptico de la Santa Faz* del Maestro Bertram.

El perfeccionamiento de la fídula a lo largo del siglo XV, dará lugar a la viola *da braccio*. (En España se impondrá el nombre de vihuela de arco hasta bien entrado el siglo XV, denominación que va a alternar, en ocasiones, desde mediados de ese mismo siglo, con la de viola). Este nuevo y mejorado cordófono empezó a construirse en Italia y desde mediados del siglo XVI, se convierte en el antecesor de la familia del violín.

En el último capítulo de su importante tratado sobre música, escrito en París hacia 1260, Jérôme de Moravie nos dice que la *vièle* (fídula) “... debe tener cinco cuerdas”; este número lo confirma Elias de Salomón en su *Sciencia artis musicae*, fechada en 1274, donde pretende convencer a su interlocutor de que con pocos medios, a veces, se puede conseguir mucho, y para ello pone el ejemplo de la *vièle* y de “...otros instrumentos parecidos” que, con sus cinco cuerdas pueden abarcar toda la escala del canto²⁴. Las cinco cuerdas estaban colocadas sobre el mástil y afinadas a diferente altura (sol₁, do₂, sol₂, re₃, sol₃).

Otro instrumento híbrido entre la antigua fídula y la viola *da braccio* renacentista, con cinco cuerdas en el mástil y otras dos graves fuera de él que hacían las veces de bordón, además de un clavijero recto, es la *lira da braccio*²⁵. Utilizada especialmente en Italia entre los siglos XIV y XVI; de ella se tomarán algunos elementos para la construcción del violín.

Las violas *da braccio* pueden presentar algunas diferenciaciones. Por lo general, poseen un aspecto bastante robusto, con aros altos, tabla y espalda ligeramente abombadas, reborde a lo largo de todo el resonador y fileteado incrustado. La parte superior de la caja es redondeada, y los oídos tienen forma de “c” (más adelante cambiarán a la de “f”). El clavijero se curva hacia atrás hasta llegar a adoptar la forma de voluta. Las

entalladuras variaban notablemente, haciéndose bastante profundas a partir de las primeras décadas del siglo XVI. En un primer momento, estos instrumentos poseían tres cuerdas, pasando más tarde a cuatro, anudadas a un botón y afinadas por quintas.

En el instrumento de Koerbecke, las entalladuras apenas están marcadas y la caja no presenta la robustez a la que anteriormente se ha aludido; la parte superior no termina redondeada sino con una ligera curvatura hacia fuera y los aros son bastante estrechos. El mástil nos parece algo corto en relación con la longitud de la caja, y no se puede apreciar con claridad si el clavijero tiene forma de voluta; nos parece vislumbrar más bien, una forma de pala frecuente en las fídulas. Tampoco se consiguen ver las cuerdas ni las clavijas. La forma de los oídos está entre la “c” y la media haba.

El ángel apoya el instrumento sobre el pecho de modo perpendicular, sujetándolo con la mano más adelantada que el codo.

El arco, bastante largo y curvado, es empuñado a la manera usual de las violas *da braccio*.

Los instrumentos en manos de los ángeles blancos son un salterio y una flauta doble (consideramos que este último no sería un instrumento de lengüeta por las razones expuestas anteriormente).

Al salterio nos hemos referido en el estudio de *La Coronación de la Virgen con cinco ángeles* de Maestro de 1335, y en la *Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles*, de Cenni di Francesco. El instrumento que ha representado Koerbercke es de la misma tipología que el representado por di Francesco, con forma de T o *testa di porco*, característica de los salterios góticos. En esta ocasión no podemos verlo en su totalidad por quedar tapado por el ángel que ayuda a sujetarlo. Sí podemos ver la roseta central y otra, más pequeña, a la derecha; probablemente el instrumento contaría con otra simétrica e incluso una más, situada en la zona más estrecha. Con más dificultad, alcanzamos a ver un plectro en la mano izquierda del ángel (lo normal sería que tuviera otro en la derecha). Habitualmente, estos plectros se sujetaban con los dedos índice y medio.

Resulta curioso que el instrumento aparezca apoyado sobre las rodillas del tañedor (y ¿de su ayudante?), a la manera árabe, en lugar de apoyarse contra el pecho como se hacía en Occidente²⁶; también se solía utilizar una correa que, pasando por detrás del cuello del músico, sujetaba el instrumento.

Con la aparición de los instrumentos de tecla, a partir del siglo XVI el salterio pasó a un segundo plano, utilizándose para uso doméstico y, en ocasiones, para acompañar el

canto eclesiástico. También perdió su típica forma gótica adquiriendo la trapezoidal, propia de la dulcema²⁷.

En nuestra tabla, el laúd forma dúo con una flauta recta doble.

Las flautas desde sus remotísimos orígenes²⁸, durante la Prehistoria, en el antiguo Egipto²⁹, durante la Antigüedad (se pensaba que Artemisa fue su inventora rivalizando con Pan), así como en todos los pueblos primitivos, se han considerado instrumentos mágicos, sagrados o simbólicos. Estos instrumentos fueron adquiriendo múltiples formas y terminologías: flauta recta, flauta oblicua, flauta transversal, flauta nasal (esta última citada más adelante, en *Las tentaciones de san Antonio* de Jan Wellens de Cock; Siglo XVI. Pintura Neerlandesa. Apartado La Música y lo Divino) flauta globular (el cuerpo no tiene forma de tubo, la emisión del aire se efectúa a través de un orificio biselado o por una abertura en canal; las ocarinas pertenecen a esta modalidad). Así mismo las flautas podían ser monocálamas o policálamas; a este segundo apartado pertenecen las flautas dobles (como la representada por Koerbecke), las flautas triples y las flautas de Pan o siringas. (Véase más adelante, *Pan y Siringe* de Giovanni Agostino da Lodi. Siglo XVI. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino).

En Europa, y desde la alta Edad Media, se utilizan dos de estos tipos: la flauta recta y la flauta travesera (o transversal); ambas, no sólo coexistieron sino que a menudo se emplearon conjuntamente hasta mediados del siglo XVIII, época en la que la flauta travesera eclipsó por completo a su rival. Al quedar por entonces configurada la orquesta, el tipo de flauta que se incorporará será el de travesera, y lo mismo ocurrirá en la música de cámara. Hasta entonces la flauta de pico había sido la más difundida.

La flauta de pico llamada también flauta dulce y flauta recta, es conocida en Francia como *flûte à bec*, *flûte douce*, *flûte d'Angleterre*; en Alemania como *Blockflöte*, *Doltzflöte*, *Handflöte*, *Langsflöte*, *Schnabelflöte*; en Inglaterra como *recorder*, *common flute*, *consort flute*, *english flute*, *fipple flute*; en Italia como *flauto a becco*, *flauto dolce*, *flauto diritto*, *flauto dritto*. En latín recibió los nombres de *fistula anglica*, *fistula angelica*, *fistula vulgaris* y *tibia vulgaris*.

Hasta mediados del siglo XVII, el nombre utilizado era únicamente *flauta*, pues se aplicaba el calificativo de travesera en el caso del instrumento que se colocaba de forma transversal respecto al eje del cuerpo.

La definición de flauta dada por Sebastián Covarrubias³⁰ se refiere a la flauta de pico, pues dice que el sonido se obtiene “...dándole el soplo de la boca por lo alto...”, lo que produce voces “...dulces y apacibles...”.

El *Diccionario de autoridades* define el término flauta como un instrumento *...de los de viento, que se compone de un cañón cylindrico con un orificio largo y angosto por la parte que se pone en la boca, y una ventanilla que se pone cerca de él con la superficie esquinada y oblicua, y varios agujéros hácia la parte inferior, los quales se tapan y destapan con los dedos para formar los puntos de la Música. Esta se llama regularmente Fláuta dulce; y en cuanto a su uso añade: El uso de las flautas (...) parece averse inventado en los campos, se truxo al poblado y usavan dellas en diversas ocasiones los gentiles*³¹.

La flauta de pico se caracteriza por su embocadura fija, en forma de “pico” con una estrecha hendidura (cortavientos) que proyecta el aire contra un bisel produciéndose de esta manera la vibración del aire. Este tipo de embocadura no permite controlar la fuerza ni el carácter del sonido (al contrario que en la flauta travesera en la que se pueden variar mediante diferentes posiciones de los labios y diferente presión del aire).

La primera mención conocida de este instrumento aparece en un manuscrito inglés del siglo XII, conservado en la biblioteca de la Universidad de Glasgow³².

La flauta de pico renacentista, de sección cilíndrica, contaba con seis orificios para la digitación; mediante una insuflación más potente se conseguía una segunda octava. La flauta de pico barroca, de sección cónica, abarcaba de dos octavas a dos octavas y media. La tendencia a aumentar el diámetro de la sección interior hizo que la flauta de pico emitiera con mayor nitidez y facilidad las notas fundamentales, pero no así en el caso de las octavas, lo que llevó a añadir un agujero en la parte inferior del dorso para el pulgar de la mano izquierda a fin de producir una segunda octava, consiguiéndose ésta con la apertura a medias de dicho agujero. Así quedó configurado el prototipo de flauta de pico con ocho agujeros, siete frontales y uno dorsal.

Desde el siglo XV, los constructores comenzaron a probar diferentes maderas que les permitieran conseguir un timbre más limpio y dúctil. Se experimentó con el boj, el ébano y el arce; también se fabricaron en marfil. En el Musikinstrumenten-Museum de Berlín se conserva una flauta travesera de marfil de Johannes Sherer que perteneció a Federico II el Grande –fig. 9-. El Museo de Nuremberg, posee dos ejemplares del siglo XVI, una de ellas es un bajo y otra un tenor.

En los siglos XVII y XVIII, existían familias completas de flautas de pico; Sebastian Virdung cita siete miembros: sopranino (*piccolo* u *ottavino*); discanto o soprano (construida frecuentemente en dos formatos); contralto (llamada en francés *flûte de voix*, y en inglés *voice flute*); tenor; “basset” (del italiano *bassetto*); bajo; y contrabajo (Michael Praetorius añadió otra flauta discanto de diez centímetros más de longitud). Estos instrumentos medían entre 14 y 196 cm.³³ (Actualmente se utilizan cinco tipos: sopranino, soprano, contralto, tenor y bajo; las flautas tenor y bajo sólo intervienen, en principio, en los conjuntos “para flautas” o en los *consorts* ingleses, pero casi nunca como solistas). Los modelos más graves poseían en su embocadura un tudel parecido al del fagot. Fue el constructor parisino Jacques Hotteterre quien, a mediados del siglo XVII, comenzó a construir flautas de pico en tres piezas, con un extremo cónico más pronunciado; Hotteterre, extraordinario flautista, también es el autor del decisivo tratado, *Principes de la flûte à bec ou flûte douce* (París, 1707), y de *L’art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur le hautbois et autres instruments de dessus* (Londres, 1719).

Los *flageolets* son unos flautines de pico, generalmente, provistos de seis agujeros, cuatro anteriores y dos posteriores. Fueron muy populares en Francia e Inglaterra entre los siglos XVII y XIX³⁴, (en Inglaterra todos los agujeros eran anteriores). En un principio estos instrumentos estaban destinados a la orquesta barroca, pero pasaron a ser utilizados por aficionados, especialmente en Francia para acompañar las contradanzas y otros bailes³⁵.

Los *galoubets* son unas pequeñas flautas que se tocan con una sola mano; están provistos de tres agujeros, dos en la parte frontal y uno en la posterior y equivalen al *txistu* del País Vasco y al *flabiol* catalán³⁶.

El repertorio en el que ha intervenido la flauta de pico es amplísimo. Por ello, citaremos tan sólo algunos ejemplos del siglo XVI, y algunas de las obras de los compositores más destacados de los siglos XVII y XVIII.

En 1551 se publicó una compilación de danzas de Tylman Sussato bajo el título de *Dansery* en la que participaba la flauta de pico, y en 1599, otra de Anthony Holborne titulada *Pavans, Galliards, Almains and other short Aeirs, bot grava and light, for Viols, Violions, or other Musicall Winde Instruments*, en la que, como indica su título, se da opción a diferentes instrumentos aerófonos, interviniendo por lo general una o más flautas de pico. En los dos volúmenes de *Pieces for Flute and Guitar*, John

Dowland siguió plasmando toda la melancolía de sus tres libros de *Songs or Ayres* (1597, 1600, 1603), en donde también ofrece la posibilidad de interpretarse con flauta de pico.

Otro de los primeros ejemplos del siglo XVII (siglo en el que desde sus primeras décadas se intensificó notablemente la práctica de la flauta dulce), es la *Sonatella a 5 flautti et organo* de Antonio Bertali quien desarrolló una intensa actividad en la corte imperial de Viena; en esta corte también trabajó algunos años más tarde el violinista Johann Heinrich Schmelzer autor de una *Sonate à 7 flûtes*. Por esa misma época, el español Bartolomé de Selma y Salaverde (durante algunos años fagotista de la capilla del archiduque Leopoldo en Innsbruck, pasando después a prestar sus servicios en otras cortes principescas centroeuropeas), publicó en Venecia, en 1638, *Primo libro Canzoni, Fantasie et Correnti da suonar a 1, 2, 3, e, voci con Basso Continuo*; entre estas piezas hay 5 *Correnti* para cuarteto de flautas de pico u otros instrumentos.

Pero sin duda, el compositor y virtuoso más destacado del momento fue Jakob van Eyck; los tres volúmenes de piezas para flauta de pico titulado *Der Fluyten Lust-hof* (El jardín de las delicias de la flauta), publicados en Amsterdam, en 1646, incluyen cerca de 170 composiciones para una ó dos flautas.

Un trío sonata (*sonata a trè*) en Fa mayor para dos flautas de pico y bajo continuo (sin realizar), de William Williams lleva el título: *In Imitation of the Birds*.

El título que dio Henry Purcell a su obra dedicada a este instrumento, publicada en 1679, nos parece muy convincente: *A Vade mecum for the Lovers of Musick, Shewing the Excellency of the Rechorder with some Notes and Directions of the Recorder*. En su famosa oda a santa Cecilia, *Hail, bright Cecilia*, el instrumento adquiere especial protagonismo en el número “In vain the amorous flute” (Hablamos más adelante de este compositor en el estudio de *Santa Cecilia* de Bernardo Strozzi. Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado, La Música y lo Divino).

Marin Marais mostró una gran posibilidad de combinaciones instrumentales en sus *Pièces en trio pour les flûtes, violons et dessous de viole avec basse continue* (publicadas en 1692).

Durante la primera mitad del siglo XVIII, hubo una amplia utilización de la flauta de pico.

A principios de siglo, Alessandro Scarlatti compuso una de sus obras más significativas, *Sonate* para tres flautas dulces y continuo, además de otra sonata para flauta de pico,

dos violines y bajo continuo; y entre sus sinfonías destacamos, la n° 1 en Fa mayor para dos flautas de pico y continuo, y la n° 4 en Mi menor para flauta de pico, oboe y continuo.

El inolvidable autor del concierto para oboe en Re menor, el veneciano Benedetto Marcello, también se interesó por la flauta de pico (en la época era muy habitual que un mismo instrumentista tocara flauta de pico, travesera y oboe), en sus *Sonate a flauto solo con il suo basso continuo*.

Johann Sebastian Bach no escribió nunca música para este instrumento “a solo” pero contó con él en el *ripieno* del 2° y del 4° de sus *Conciertos de Brandemburgo*; en el 2° incluyó una flauta de pico contralto, y en el 4°, dos flautas que en la partitura figuran como 2 *flautti d’echo* (probablemente serían flautas agudas en sol), así como en varias de sus cantatas.

Son muy conocidos los tres conciertos de Vivaldi para una flauta sopranino (*flauto piccolo* u *ottavino*), obras de gran virtuosismo, la más popular entre ellas es el *Concierto en Re mayor “Il gardelino”*.

Carl Philipp Emmanuel Bach, (notable intérprete de instrumentos de tecla, y autor del libro *El verdadero arte de tocar el piano*), también compuso varias sonatas para bajo de flauta de pico, viola y forte-piano.

En Francia, con la aparición de la moda cortesana, “le goût pour la bergerie”, la flauta de pico estuvo unida a una música alegre y pastoral, un tanto afectada: el tipo de música que ha recibido el calificativo de “galante”. En esta línea, Michael Corette publicó, en 1772, un manual de flauta dulce al que tituló, *Le berger galant, méthode de flûte à bec*.

En la música escénica, la flauta de pico también desempeñó un papel relevante. Lully utilizó seis flautas en *Psyché*³⁷; Purcell, contó con ella en el *Rey Arturo*, *La reina de las hadas* y *Dioclesiano*. Haendel, al igual que Bach, también acompañó la voz con este instrumento en algunas de sus cantatas y también lo utilizó en su música escénica.

La flauta doble que toca el ángel de Koerbecke, está formada por dos tubos de distinta longitud y con distinto número de agujeros. El tubo más pequeño, sostenido con la mano derecha, sólo posee tres agujeros, mientras que el de la mano izquierda, consta de seis, más un séptimo separado de los anteriores, al final del tubo, en el lugar en que éste comienza a volverse ligeramente cónico.

Es posible que con este tipo de instrumento policálamo se pudiera interpretar una polifonía en terceras y sextas.

En varios lugares de nuestro país hemos podido ver representada la flauta doble. En el caso de bajorrelieves, la embocadura no está suficientemente clara, pero por las razones anteriormente expuestas, nos inclinamos a pensar que se trata de embocaduras de bisel y no de caña. Así, hemos visto tocar este instrumento a uno de los ancianos del pórtico de la Iglesia de Santa María la Real (siglo XIII) en Sasamón (Burgos); también aparece tocando este instrumento uno de los ángeles del portal de la Epifanía del claustro de la catedral de Pamplona (siglo XIV); y el que hemos considerado el mejor ejemplo por su gran similitud con el aerófono que ha representado Koerbecke: la flauta doble que tañe uno de los ángeles músicos de la *Asunción de la Virgen*, también llamada *Virgen de los ángeles* –fig. 10- del Maestro de Osma (siglo XVI), de la capilla del Tesoro de la catedral de Burgo de Osma³⁸.

Completa el conjunto instrumental concebido por nuestro artista un pequeño órgano portátil.

Ya hemos hablado de este instrumento en el estudio de *La Coronación de la Virgen con cinco ángeles* de Maestro de 1355, y en *La Virgen de la Humildad* de Fra Angelico (obra contemporánea de la de Koerbecke). En ambos casos, el instrumento cuenta con una sola hilera de tubos y está sostenido por un único ángel, mientras que el portátil que aparece en la tabla de Koerbecke está sostenido por dos ángeles que lo apoyan sobre sus rodillas (éstas hacen las veces de soporte y, en este sentido, podría considerarse como un órgano positivo). El ángel situado a la izquierda se ocupa del teclado con su mano derecha, mientras que con la izquierda accionaría uno de los fuelles; el ángel de la derecha, parece encargarse de los registros con la mano izquierda, y con la derecha accionaría el otro fuelle. Hemos contado ocho tubos y, a pesar de no poderse apreciar con suficiente claridad, serían dobles puesto que el instrumento está dotado de registros; el teclado va provisto de dieciséis teclas correspondiendo cada una a un tubo labial. La decoración de la caja es bastante sobria.

Otro ejemplo de órgano portátil con dos hileras de tubos lo tenemos en *La fuente de la Gracia* –fig. 11- de un colaborador de Jan van Eyck (Madrid. Museo Nacional del Prado), en el que el teclado posee dos filas de pistones (aspecto algo arcaico, el cuadro está datado hacia 1445-1450), pero en este caso, pensamos que la doble hilera de tubos sólo pretende economizar espacio puesto que todos ellos pertenecen al mismo registro.

NOTAS

1. Reproducidas en I. Lübbecke: *Early German Painting, 1350-1550*. The Thyssen-Bornemisza Collection. Londres, 1991 p. 270. En la escena que representa, la *Anunciación de la Virgen*, aparece el escudo de armas del abad de Marienfeld, Arnold von Beveren (fallecido en 1443). Por ello, se ha podido asociar las pinturas con la abadía. Otro nexo es un documento de 1456, conservado en los archivos de dicha abadía, en el que se refleja la entrega de una parte del pago al pintor Johann Koerbecke de Münster en relación con el nuevo altar en la capilla mayor. (*Ibid*, nota 3).
2. En el Catálogo de la exposición *El Greco. Identidad y transformación*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Febrero-Mayo 1999; Roma. Palacio de Exposiciones Julio-Septiembre 1999; Atenas. Pinacoteca Nacional. Octubre 1999-Enero 2000, nº de cat. I, p. 207.
3. Así sucede en el *Misteri de la Selva* (finales del siglo XIV) que se representa el 14 y el 15 de agosto en la localidad tarraconense de La Selva del Camp. Texto y música fueron encontrados, a finales del siglo XIX, en los archivos parroquiales; para su puesta en escena, que tiene lugar cada año desde 1980, fue necesaria una transcripción que realizó Amadeu J. Soberans, conservador de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Cataluña. Dos terceras partes de la obra son cantadas *a capella*; las melodías pertenecen al repertorio de canto gregoriano y al de polifonía de los siglos XIII y XIV. Soberans relaciona este *misteri* con una representación realizada en Tarragona en 1388, con motivo de la *festa de la Mare de Déu d'agost*. Se trata del drama asuncionista más antiguo de Cataluña. (Véase, A. J. Soberans, *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria*. Ed. Patronat de la Representació. La Selva del Camp, 1983).
4. Duccio incluyó también *El entierro de la Virgen* en la parte superior derecha de su *Virgen en majestad* (Siena. Museo dell'Opera del Duomo).
5. *El Misterio de Elche* es la única obra de su género que se ha seguido representando ininterrumpidamente hasta la actualidad, a pesar de las prohibiciones derivadas del Concilio de Trento.
6. Véase al respecto F. Massip, *Consueta 1709. Misteri d'Elx*. Estudi crític del text. Generalitat Valenciana. Valencia, 1986.
7. Esta afinidad ha sido apuntada por Peter Hartmann (antes de 1719), en su descripción del retablo en las *Marienfeld chronicles*. Archivos parroquiales de Marienfeld. (En I. Lübbecke, *op. cit.*, p. 268, nota 1).

8. El cinturón simboliza al sudario encontrado por las Santas Mujeres en el sepulcro. Esta leyenda y el culto de la *Sacra Cintola* vinculada con ella, tuvieron un especial arraigo en la Toscana, conservándose su reliquia, desde 1365, en la catedral de Prato. La reliquia había sido traída de Tierra Santa en 1141. En la capilla del Santo Cinturón de dicha catedral podemos contemplar *La leyenda del cinturón de santo Tomás*, de Agnolo Gaddi. El sarcófago lleno de flores parece responder al interés por marcar un paralelismo entre la resurrección de Cristo (las Santas Mujeres se acercan al sepulcro con perfumes encontrando la losa quitada), y la resurrección de María. En este mismo sentido, algunos relatos apócrifos hacen referencia al intenso perfume que exhalaba el cuerpo difunto de la Virgen y, en un sentido más simbólico, la naturaleza florida es a menudo utilizada para reforzar la idea de vida.

9. Reproducida en *Ibid*, p. 272.

10. En 1499, Miguel Ángel realizará la *Pietà*, (probablemente la obra más impresionante del Renacimiento), donde la Virgen, lo mismo que en la tabla de Koebercke, parece la hija de Cristo. María, carente de la más mínima dimensión real o maternal es tan sólo una muchacha de rostro angelical que se ajusta a los planteamientos teológicos en el sentido de que el paso del tiempo no deja huella sobre ella.

11. Véase, E. Bowles: "Haut and Bas: the grouping of musical instruments in the Middle Ages", *Musica Disciplina*, VIII, 1954, pp.115-140.

12. Véase, A. P. De Mirimonde, "Les anges musiciens chez Memlinc", *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schon Kunsten, Antwerpen*, 1962-1963.

13. I. Fernández de la Cuesta: *Cantaré con el corazón (Corde canam)*, comienzo del discurso de su recepción como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 11 de junio de 2000. Otro dulce conjunto instrumental lo hemos podido apreciar en *La coronación de la Virgen*, tabla de Fernando Gallego (Salamanca, Museo Diocesano), realizada algunos años más tarde que la Asunción de Koerbecke.

14. Recordemos que al estudiar la tabla de fra Angelico no se ha podido asegurar que el cordófono representado fuera un laúd, al no quedar a la vista ni el dorso ni el clavijero

15. Ya nos hemos referido a la utilización de prototipos al hablar de los ángeles en el tríptico del Maestro Bertram (Siglo XIV. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino).

16. J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona. 1982 (5ª ed.), art. arpa.

17. Juan de Mena: *Laberinto de Fortuna*. Castalia. Madrid, 1995.

18. Gómez Manrique: *Canciones*. Cátedra. Madrid, 2003.

19. Marqués de Santillana: “Decires” en *Antología poética* “Dezir que fizo en loor de la reyna de Castilla”. Akal. Madrid, 2000.

20. *Ibid*, “Defunción de don Enrique de Villena”.

21. Juan José Rey defiende la utilización del término castellano bandurria en oposición al de mandora utilizado por muchos autores modernos, “... que siguen demasiado al pie de la letra los escritos de C. Sachs, sin intentar una adecuación a nuestro marco y a los datos suministrados por fuentes españolas”. (J. J. Rey y A. Navarro, *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y “laúdes españoles”*, Madrid, 1993, cap. IV, 2). Otro tipo de bandurria o mandora renacentista es la llamada por Sebastian Virdung *Quintern* (*quinterna* en italiano y *quintern*, en francés), aunque es preciso señalar que estos vocablos también se empleaban para designar un tipo de guitarra que tiene muy poco que ver con nuestra guitarra actual. Este tipo de bandurria lo hemos podido ver, tañido con una pluma, en la *Pasión de Cristo* de Juan Oliver (Pamplona, Museo de Navarra), y en *La Virgen con el Niño y los ángeles* de Pere Serra (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña); el nombre de este instrumento en catalán es “llaüt guitarrench”.

22. Ramón Andrés al definir la bandurria, expone que “...tras ser profusamente utilizada en la Edad Media evolucionó posteriormente hacia los rasgos del laúd” (R. Andrés: *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Península. Barcelona, 2001, entr. bandurria); Juan José Rey, por su parte, considera que “...su relación con el “ud” sería bastante remota, más aparente que real”. (J. J. Rey y A. Navarro: *Los instrumentos de púa en España: Bandurria, cítola y “laúdes españoles”*. Alianza. Madrid, 1993, cap. IV, p. 2), y más adelante añade que, a pesar de las semejanzas entre la bandurria y la bandola, “...eran en aquélla época dos instrumentos diferenciables, el uno con cuatro cuerdas, cuerpo como el de un laúd pequeño, trastes y tañido con los dedos; el otro más rústico, tres cuerdas y rasgueado. Su carácter y uso es lo que más los diferenciaba. La bandurria, más popular, la bandola, más exquisita”. (*Ibid*, cap. VI, p. 1).

23. Juan José Rey señala también, que “...los intentos de diferenciación entre ambas no dejan de ser una tentación vana (...) la que para Sachs podría ser guitarra morisca, para Lamaña es guitarra latina y no es otro instrumento que el que M. R. Álvarez e I. Fernández de la Cuesta identifican con la cedra (...) que en la época se llamaba cítola”. (J. J. Rey, *op. cit.*, cap. IV, p. 4). En las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, en la miniatura de la cantiga 10, aparece junto a una vihuela de arco, una guitarra latina; en la miniatura de la 130, se les denomina cítolas a los dos instrumentos de

cuerda punteados con el mango estrecho y largo; en la miniatura de la 150, hay representadas una guitarra latina y una guitarra morisca, ambas poseen un clavijero en forma de hoz. Así mismo, las vihuelas de péñola representadas en la miniatura de la cantiga 140, son instrumentos muy cercanos a los anteriores. (*Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1989).

24. R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. Ed. de A. De Visscher. Vander. Bruselas, 1973, p. 86.

25. Los humanistas, en su afán de aproximarse a la Antigüedad, decidieron dar el nombre de lira a un instrumento frotado con arco, la lira *da braccio*. Se utilizaba frecuentemente para improvisar el acompañamiento del canto o el recitado poético. La lira *da gamba*, bajo de la lira *da braccio*, apareció hacia mediados del siglo XVII, utilizándose principalmente en Francia y en Italia, con el mismo uso que la *da gamba*. El repertorio se basaba en transcripciones de madrigales que cultivaron algunos virtuosos. Otros instrumentos híbridos gozaron de cierta popularidad durante los siglos XVII y XVIII como la viola *d'amore*, la viola bastarda, la *lyra-viol* o *harp viol*, y el baryton (llamado también paradón, paridón, paritón e incluso viola del perdón; y en Italia, *viola di bordone*, *di bardone* y *di paredon*).

26. La manera usual de colocar los salterios la podemos ver en el famoso tríptico de *Los ángeles músicos* de Hans Memling (Amberes. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), o en *El ángel músico* de fra Angelico (Florencia. Museo di San Marco). En ambos casos, los instrumentos poseen cuatro rosetas distribuidas como, probablemente, lo estarían las del salterio que ha representado Koerbecke.

27. Ramón Andrés, en su descripción del instrumento señala que sólo se popularizó en centro Europa, utilizándose para la música popular y de danza, y añade que, "...su forma trapezoidal hizo que en el siglo XVII fuese conocido con los apelativos despectivos *istrumento (sic) di porco*, en italiano, *hachoir*, en francés, debido a la semejanza de su caja con la tajadera usada por los carniceros y cocineros". (R. Andrés, *op cit*, art. dulcema). Pensamos que no se trata de apelativos despectivos, sino simplemente relacionados con su forma; concretamente el apelativo en italiano, *testa di porco* (*strumento di porco*), designaba los salterios de los siglos XIV y XV cuyos costados estaban curvados hacia dentro (véase, "Salteri a casa". *Gli Strumenti Musicali. Di ogni epoca, di ogni paese*. Fabbri Editori. Milán, 1996, p. 222). Nos hemos referido a esta forma, llamada también canon entero, en *La coronación de la Virgen con cuatro*

ángeles de Maestro de 1355 (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino). Es difícil admitir que el desprestigio del instrumento fuera tal que de llamarse *dulcema* e incluso “*dulcemiel*” (así lo llamó Pietro Cerone), pasase a ser designado con un nombre tan peyorativo.

28. Georges Gourdet destaca entre las flautas auriñacienses y magdalenenses del Paleolítico superior, la descubierta en Istritz (Bajos Pirineos), que podría remontarse a unos veinte mil años antes de nuestra era, y la flauta neolítica de la isla de Bornholm (Dinamarca). Este mismo autor señala que “...apenas es hipotético admitir que espontáneamente la forma y la naturaleza de los fragmentos de huesos, conchas o cuernos de animal en los cuales (los instrumentos de viento) parecen tener su origen, hayan podido condicionar los diversos tipos de instrumentos. Así, se constata que los *huesos largos* parecen haber prestado su estructura de forma natural a los instrumentos de *tipo flauta* y los *huesos cortos* a los de *tipo silbato*, la cavidad de unos y de otros (hoy diríamos el *tubo*) es en todos los casos de *forma sensiblemente cilíndrica*. Por el contrario, la *forma cónica* de los *cuernos*, *colmillos* o *grandes caracolas*, parece, con escasas excepciones, haberse aplicado desde el principio a instrumentos del *tipo trompa*, antecesores entre otros de la trompa y de la trompeta”. G. Gourdet: *Les instruments à vent*. Presses Universitaires de France. París, 1985, p. 6.

29. En los relieves de las tumbas pertenecientes al Imperio Antiguo y al Medio, aparece frecuentemente un tipo de flauta recta llamada *saïbit* que llegaba a alcanzar un metro de longitud. Lisse Manniche ha incluido en su trabajo sobre la música y los músicos del Antiguo Egipto dos ejemplos, uno perteneciente a la tumba de Niankhkhnum y Khnumhotep, en Saqqara, 5ª dinastía, y otro, perteneciente a la tumba nº 60 de Antefoker en Tebas, en donde la flautista aparece tapando todos los agujeros, es decir, emitiendo el sonido más grave. (L. Manniche, *Music and Musicians in Ancient Egypt*. British Museum Press. Londres, 1991, p. 33, fig. 17 y p. 37, fig. 19). En el Imperio Nuevo se empleaba por pares al igual que los oboes. La actual flauta egipcia utilizada en la música tradicional, llamada *nâý*, mide entre 35 y 55 cm, posee seis agujeros en su parte frontal y un agujero para el pulgar en la parte posterior; variantes de menor longitud y con los agujeros más grandes se conocen con el nombre de *sibs*, *salamiya* y *uffata*.

30. S. de Covarrubias: *Tesoro de la lengua española*. Ed. I. Arellano y R. Zafra. Iberoamericana. Madrid, 2006, entr. flauta (la 1ª edición -1611- se puede consultar *on line*)

31. *Diccionario de autoridades*. Facsímil de la edición de la Real Academia Española. RAE. Madrid, 2013, entr. flauta.
32. R. Bragard y F. J. De Hen; *op. cit.*, p. 49.
33. G. Gourdet, *op. cit.*, p. 31.
34. 40. En el siglo XVIII la embocadura fue sustituida por una fina cánula de hueso o marfil; también había *flageolets* provistos de llaves, a los que, en el siglo XIX, se les dotó de unas anillas móviles según el sistema Böhm.
35. En Inglaterra, a principios del siglo XIX, se fabricó un *flageolet* doble que alcanzó cierta popularidad; contaba con una única embocadura de la que partían dos tubos dispuestos de tal manera que era posible tocar en terceras paralelas. Un modelo muy pequeño, se utilizó para enseñar a cantar a los pájaros enjaulados.
36. En la iconografía medieval de nuestro país, aparece frecuentemente este instrumento tañido junto al tamboril. El francés Nicolas Chédeville editó un *Méthode* (s. f.), para esta flautilla de tres orificios.
37. Esta ópera, estrenada en el palacio de Versalles en 1678, duraba originalmente cinco horas, requería nueve cambios de escena, algunos “a vista”, y una complicada maquinaria escénica; en escena aparecían todos los dioses del Olimpo además de monstruos, demonios y otros seres mitológicos.
38. El aerófono doble que toca un músico en el conocido como “mosaico del cortejo báquico” (2ª mitad siglo II d. de C.), lo mismo que el instrumento que aparece esculpido en el brocal del pozo que representa la disputa entre Poseidón y Atenea por el dominio del Atica (siglo I d. de C.) al que insufla el aire un tritón (ambas piezas conservadas en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba), se han venido considerando flautas dobles. En nuestra opinión se trataría en ambos casos de un *aulós*, instrumento ligado al culto de Dioniso y de Cibeles. Curt Sachs, se refirió a los continuos errores de identificación de la flauta doble y el *aulós*: “... la acostumbrada traducción por flauta es falsa e induce a error, sobre todo porque nos costaría mucho concebir que los griegos fueran tan especiales en su sensibilidad musical, que usasen el instrumento de sonoridad más dulce en sus arrebatadas bacanales y paroxismos religiosos. El son del *aulós* no era suave, sino todo lo contrario; agudo e incitante”. (C.Sachs; *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Georg Olms. Hildesheim, 1967 (2ª ed.), p. 69).

DATOS BIOGRÁFICOS

Johann Koerbecke nació en Coelsfeld, localidad cercana a Münster, alrededor de 1420. Es uno de los pocos artistas de Westfalia de los que se conserva alguna noticia sobre su vida. Su trabajo se desarrolló principalmente en la ciudad de Munster. Su padre, Hendrik Koerbecke, era también pintor. Es posible que Johann se formase con él, o con otro artista local a finales de la década de los años treinta. Tras la muerte de su padre, ocurrida en 1442, se hizo cargo del taller familiar¹, al que dirigió con gran éxito, contando con un numeroso grupo de aprendices y colaboradores. Entre 1440 y 1460, fue miembro de la Hermandad de Nuestra Señora, perteneciente a la iglesia de San Egidio en Münster². Posteriores adquisiciones de tierras demuestran su éxito como pintor; además, el hecho de aparecer citado frecuentemente como testigo de transacciones y como fiador, indica el reconocimiento de su posición social³.

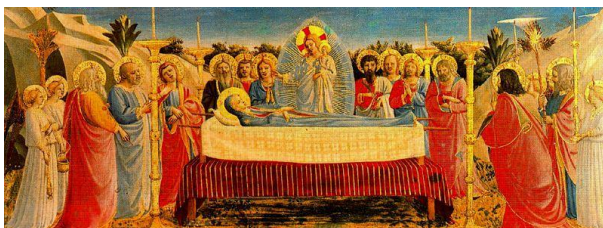
La fecha de su muerte, acaecida en dicha ciudad, el 13 de junio de 1490, está recogida en el archivo necrológico de la abadía cisterciense de Marienfeld (Gütersloh), en donde únicamente se hace referencia a una asociación de comerciantes⁴. El fallecimiento de Koerbecke no significaría el final de su taller, con el que continuaría uno de sus hijos, Hermann, hasta alrededor de 1495⁽⁵⁾.

En las primeras obras que se le han atribuido, figuran dos tablas con escenas de la Pasión. En su obra más temprana hay influencias del llamado gótico internacional y de las tendencias realistas que representaban Robert Campin y los hermanos van Eyck. Para Lübbecke, el estilo de Konrad von Soes es uno de los pilares fundamentales de Koerbecke, enlazándolo así, con la pintura tradicional westfaliana⁶.

NOTAS

1. I. Lübbecke: *op. cit.*, p. 411.
2. www.museothyssen.org/thyssen/ficha_313
3. www.artnet.com/library/Koerbecke-Johann (extraído de *The Grove Dictionary of Art, Artists' Biographies*. Macmillan Publishers Limited. Londres, 2000).
4. *Ibid.*
5. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen Bornemisza. Madrid, 2009, p. 596.
6. I. Lübbecke, *op. cit.*, p. 411. La autora habla también de los contactos que pudo tener Koerbecke con la escuela de Colonia y la influencia de una de las obras maestras de dicha escuela, el *Retablo de la Presentación* de Stefan Lochner, claramente plasmada en el retablo de la iglesia de la abadía cisterciense de Marienfeld en Westfalia, término de Warendorf (entre Münster y Hannover).

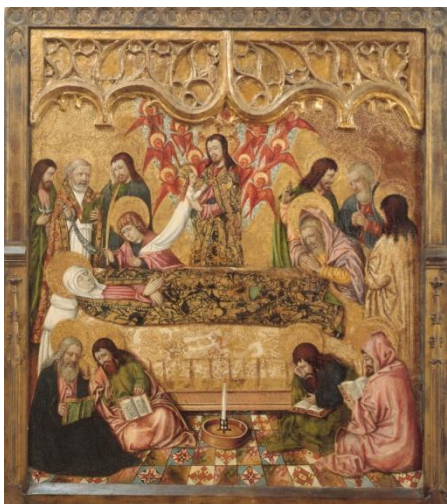
ILUSTRACIONES



1. *La Dormición*. Fra Angelico



2. *Tránsito de la Virgen*. Andrea Mantegna



3. *Tránsito de la Virgen*. Joan Reixach



4. *Asunción de la Virgen*. Pinturicchio



5. *Asunción de la Virgen*. Annibale Carracci



6. *Asunción de la Virgen*. Juan de Juanes



7. *Coronación de la Virgen*. Rafael



8. *Asunción de la Virgen*.
Juan Martín Cabezalero



9. Flauta travesera de marfil. Johannes Scherer



10. *Asunción de la Virgen*. Maestro de
Osma



11. *La fuente de la Gracia*.
Colaborador de Jan van Eyck

SIGLO XVI

PINTURA PAÍSES BAJOS

LA MÚSICA Y LO DIVINO



MAESTRO DE LA MADONNA ANDRÉ

La Virgen con el Niño entre ángeles

H. 1500.

Óleo sobre tabla.

62 x 31 cm.

Instrumentos: arpa gótica y laúd.

El nombre dado al autor de este cuadro es el mismo que se ha otorgado al de una tabla conservada en el Museo Jacquemart-André de París, en la que aparece la Virgen, de medio cuerpo, con un paisaje de fondo.

Las reducidas dimensiones de nuestra tabla nos indican que estaba destinada a la devoción privada.

Encontramos en ella, claras influencias de los grandes maestros flamencos. En primer lugar, de Robert Campin cuya *Madonna en un ábside* (el original se ha perdido; existe una copia, *La Virgen y el Niño con dos ángeles* –fig. 1-, de un seguidor en la National Gallery de Londres), ejerció una influencia casi obsesiva en pintores posteriores. También están muy presentes, Jan van Eyck¹ y Roger van der Weyden².

Esta Virgen con el Niño del Maestro de la Madonna André, presenta también una gran similitud con la Virgen y el Niño de Petrus Christus en *La Virgen del árbol seco* –fig. 2- de nuestra colección, salvando la diferencia de sus dimensiones y la manera de enmarcar ambas figuras. Hans Memling³ está, así mismo, imitado en la forma compositiva de nuestro maestro: frontalidad, acentuada verticalidad, estricta simetría, ángeles músicos (aunque en nuestra tabla se trataría sólo de músicos, pues están desprovistos de alas), instrumentos; junto con el ambiente tranquilo y reposado. Encontramos, también, la influencia de Gerard David, pues son los mismos instrumentos, arpa y laúd, los que tañen los ángeles de este pintor en la tabla central del *Tríptico de Juan Sedano* –fig. 3- (París. Museo del Louvre), y la misma expresión en los rostros de la Madre y el Hijo que vemos en *El descanso en la huída a Egipto* –fig. 4- (Washington. National Gallery. Metropolitan Museum).

El aspecto de algunos de los edificios de la ciudad que aparece como fondo en la tabla objeto de nuestro estudio, nos podría indicar que este anónimo maestro pudo haber estado vinculado a la Escuela de Brujas

Después de cierta resistencia inicial, el título de “Madre de Dios” (*Theotokos*) fue adoptado oficialmente por la iglesia cristiana en el Concilio de Éfeso (431). La primera representación de la Virgen con el Niño que se conserva, podría ser una pintura mural de la Catacumba de Priscila, en Roma, en la que aparece la Virgen sentada dando de mamar al Niño que vuelve la cabeza para mirar al espectador⁴.

La Virgen, en nuestro cuadro, aparece representada de pie y dentro de una arquitectura muy sobria que contemplamos desde el exterior⁵. A pesar de la simplicidad de líneas y la ausencia de ornamentación del edículo en el que está inscrita (*templum*), no cabe duda de que la intención del pintor era destacar la alegoría extraída del Cantar de los Cantares, identificando al Desposado con Cristo, y a la Desposada, con la Iglesia, que, a su vez, se equipara místicamente a Nuestra Señora⁶.

Nuestro desconocido maestro utilizó, tal como hicieron sus predecesores especialmente van Eyck, el procedimiento de insinuar la profundidad y la tridimensionalidad mediante las arquitecturas que aparecen tras la muralla: iglesias, torres, fortificaciones, casas burguesas, en primer término, y a continuación suaves y verdes lomas y, en la línea del horizonte, picos afilados de una cadena azul de montañas.

El paisaje urbano está, sin duda, inspirado en la ciudad de Bruselas⁷, pues podemos apreciar una iglesia muy parecida a la catedral de Santa Gúdula (hoy, San Miguel y Santa Gúdula), cuyo campanario fue acabado en 1490⁸, en su papel de refuerzo de la identificación de María con la Iglesia. A pesar de que pueda existir en esta arquitectura urbanística algún otro detalle real, no podríamos decir que se trata de una completa reproducción de la ciudad en aquella época.

La torre circular que aparece a la derecha, sigue el ejemplo de las torres que enmarcan las puertas de entrada en las ciudades amuralladas, y sería, además, otro de los símbolos contenidos en la Letanía de la Virgen, tomado, así mismo, del Canto de Salomón en el *Cantar de los Cantares*:

*Tu cuello es cual la torre de David ,
construida para armería,
de la que penden mil escudos,*

todos ellos arneses de valientes.

(Cant., 4, 4).

*Tu cuello es una torre de marfil,
Tus ojos como las piscinas de Hesebón,
junto a la puerta de Bat-Rabim,
tu nariz como la torre del Líbano
que mira hacia Damasco.*

(Cant., 7, 4).

Aunque, también sería un símbolo de virginidad, a partir del mito de Dánae, madre de Perseo, encerrada en una *turris aënea* (torre de bronce), con el fin de impedir que mantuviera relaciones sexuales con ningún hombre.

El sencillo edículo donde se sitúa la escena está construido mediante una serie de esbeltos arcos de medio punto, abocinados, que nos dan una sensación de relieve frontal “estratificado”, equivalente a un “arco de diafragma” a lo maestro de Boucicaut⁹. Las lisas arquivoltas, prescindiendo de capitel y de cualquier otro tipo de imposta, continúan en finísimas pilastras y columnas (*colonnettes* y *nervures*) que, por otra parte, se asemejan a las austeras nervaduras góticas del estilo delgado y fibroso de finales del siglo XIV y comienzos del XV. El decorado arquitectónico asume el papel de marco, bien alejado de la ornamentación de las portadas góticas que aparecen en algunas de las obras anteriormente señaladas¹⁰.

En nuestra tabla, la basa de las columnas cercanas a los contrafuertes se ha transformado en bancos proscenios en los que se asientan los dos ángeles músicos que carecen de alas, ampliando de esta manera el escenario. El hecho de aparecer incompletos tanto los contrafuertes como el extradós aumenta el efecto de introducirnos en la escena, al mismo tiempo que disminuye el efecto de marco.

El extraño edículo, pórtico y ventana al mismo tiempo, o lo que es lo mismo, dos vanos de similar funcionamiento¹¹, permite ver las pequeñas plantas y florecillas, elementos botánicos pertenecientes a fórmulas compositivas de la época; entre ellas destaca una flor blanca (como la pureza de María entre las demás mujeres), y permite ver también,

los senderos ondulados de un jardín cercado (*hortus conclusus*), entorno naturalista mediante el cual se compara a la Virgen con la desposada del *Cantar de los Cantares*:

*Un huerto cerrado
Es mi hermana esposa,
Manantial cerrado,
fuente sellada.
(Cant., 4, 12).*

Las pequeñas figuras que aparecen junto al muro, similares a las que introdujo de espaldas, Jan van Eyck en la *Madonna del canciller Rolin* –fig. 5– (París, Musée du Louvre) o Roger van der Weyden en su *San Lucas pintando a la Virgen* –fig. 6– (Boston, Museum of Fine Arts), podrían representar: el fraile dominico de la izquierda, el mundo religioso, y los dos hombres de la derecha ataviados con capas y sombrero, el mundo civil.

El espacio interior está concretado mediante un suelo de baldosas que destaca por su especial iluminación atrayendo la atención del espectador¹², y en donde el juego geométrico está potenciado por la utilización de las cuatro gradaciones de color.

La escena nos muestra a la Virgen con el Niño en sus brazos y dos parejas de ángeles¹³ que atenúan la impresión escultural de la figura de María. Ésta rodea con su brazo derecho al Niño, al mismo tiempo que sujeta con la mano izquierda su piernecita, pero dejando ver el pie y el tobillo adornado con una diminuta pulsera de coral¹⁴. El rostro de la Madre, de facciones juveniles, está ligeramente inclinado, y la mirada la dirige a su Hijo. Su largo cabello rizado, de color rubio-cobrizo, sujeto por una fina cinta, se desliza sobre los hombros (este tipo de cabellera, repetida en el ángel que tañe el laúd, es absolutamente vaneyckiana: rubia, rizada y ahuecada). Va vestida con una túnica negra cuyos pliegues se han resaltado mediante la cenefa dorada que la bordea. Se cubre con un manto rojo carmesí¹⁵, al que el artista ha logrado dar la pesadez y el empaque del terciopelo, mediante un cuidadoso trabajo de los pliegues y un suave tratamiento de la luz. También esta prenda muestra en el borde una estrecha y delicada greca dorada. En el Niño, no apreciamos la misma belleza; la expresión de sus ojos, cuyos globos oculares se han perfilado con cuidado, se diferencia muy poco de la que el pintor ha

utilizado para los dos ángeles músicos¹⁶; el gesto de los labios, con las comisuras hacia abajo, le da cierto aire de adulto taciturno. El cuerpecito es bastante alargado y es de destacar, el esmerado tratamiento del cabello y de los pliegues de la ligera túnica blanca que lo cubre. En la mano izquierda sostiene una manzana¹⁷, mientras que con la derecha parece bendecir. Nuestro maestro sigue fielmente el tipo de Niño que vemos en van der Weyden y que nos choca por la diferencia de rasgos respecto a la Madre.

Los cuatro ángeles de la tabla corresponden al tipo de ángeles femeninos de van Eyck, que, a su vez, tienen como antecesores los que aparecen en anteriores manuscritos de Gante y Brujas.

Los dos ángeles superiores, con alas tricolores y túnicas azuladas (en las que una imaginaria ráfaga de aire provoca una fluidez curvilínea propia del estilo internacional), sostienen una corona muy vaneyckiana, aunque mucho más sencilla que la que sostiene el ángel de la *Virgen del canciller Rolin*¹⁸.

Una irreal, clara y tamizada luz, envuelve escena y fondo, convirtiendo los haces de columnillas en haces de rayas de luz y sombra.

Los dos cordófonos punteados que tañen los ángeles “terrenales”, han aparecido en dos obras anteriormente analizadas, pertenecientes a la pintura italiana. Ambos instrumentos están presentes (el arpa incompleta), en la *Virgen de la Humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles* de Cenni de Francesco (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado, La Música y lo Divino), y sólo el laúd, en la *Virgen de la Humildad* de Fra Angelico (Siglo XV. Pintura Italiana. Apartado, La Música y lo Divino).

Este último instrumento fue incorporado a la iconografía cristiana durante el siglo XIII, y a lo largo de las dos centurias siguientes fue adquiriendo los rasgos definitivos del laúd europeo.

El laúd del Maestro de la Madonna André posee todas las características del instrumento de la época (recordemos que tan sólo variará el número de cuerdas que se acrecentará a lo largo de los sucesivos siglos por lo que fue necesario un mango cada vez más ancho): mango corto (menos grueso que en los instrumentos más antiguos), clavijero doblado y clavijas laterales que, aunque no es posible precisar su número, podría tratarse de los cinco órdenes usuales en el siglo XV, correspondientes a las cuatro cuerdas dobles y a la cuerda simple (denominada *prima* o *cantarela* en España, *prima* o *cantino* en Italia, *chantarelle* en Francia y *Singsaite* en Alemania). Tampoco queda claramente plasmado este número en el cordal, al estar semioculto por la mano

que sostiene el plectro (su uso desapareció a finales del siglo XV y el laúd pasó a tocarse con los dedos lo que influyó en la implantación de una nueva técnica). Así mismo, no se pueden apreciar las casillas de los trastes, cuyo número también aumenta según nos adentramos en el siglo XVI, aunque podía variar de un país a otro. Por lo general, sobre 1400, el número de trastes eran cuatro; hacia 1520, había aumentado a ocho y años más tarde, llegaría hasta diez. La colocación de los trastes (se hacían de tripas de animal enrolladas y apretadas alrededor del mango), suponía un problema dado que se solían aflojar y se desplazaban del lugar exacto en que se les había colocado para conseguir la altura deseada. En una de las obras de Lorenzo Costa *Un Concierto*¹⁹ (véase fig.1, pág. 163) ya aparece un laúd de cinco órdenes con once trastes de madera, tres de ellos sobre la tapa)²⁰.

En el centro de la tabla armónica, construida con una fina lámina de madera de color claro (tal vez de haya o de abeto), está situado el oído en forma de rosetón. Las duelas o costillas, solían estar realizadas en un solo tipo de madera más oscura (solía ser de palosanto), son anchas y ensambladas con bastante relieve²¹; en un alto grado de refinamiento, pueden alternar dos tipos de madera diferente, mientras que el mango y el borde de la tabla, lo mismo que el contorno del rosetón, pueden ir adornados con incrustaciones de nácar o marfil. Aunque el tamaño de un laúd pueda parecer grande, en realidad es etremadamente ligero porque su caja es muy delgada.

El arpa, es un cordófono de singulares características, tanto por su configuración (sus cuerdas están organizadas formando una ordenada progresión entre unos bastidores que forman ángulo y generan su contorno triangular), como por sus orígenes (se cree que proviene de Mesopotamia). Posee una morfología diversa: un tipo, angular, y otro, arqueado, a los que hay que añadir, un tipo primitivo de lira de forma cuadrada. Todos ellos llegaron a convertirse en instrumentos idóneos para la música culta²².

En textos pertenecientes al segundo milenio antes de Cristo, tanto en Babilonia como en Asiria y norte de Siria, aparecen indicaciones sobre las cuerdas del arpa, que podían ser hasta nueve, y sobre su relación interválica. Los textos babilónicos han llegado también hasta nosotros en la lengua hurrita, aunque los términos son de difícil interpretación por lo que no ha sido posible trasladarlos a nuestra escritura musical.

Sin embargo, el arpa, lo mismo que el laúd, no tuvieron esa consideración en Grecia y Roma, donde se les trató con cierto desprecio por ser tenidos como instrumentos

bárbaros. Así lo recoge un poema de Venantius Fortunatus, obispo de Poitiers desde el año 597 al 600:

*Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa
Graecus achiliaca, chrotta britannia canat* 23.

Los germanos llamaban *harf* a un instrumento “tipo lira” mientras que los romanos inventaron el neologismo *arpa* para designar el mismo instrumento, e incluso llegaron a designar con el nombre de arpa a cualquier instrumento de cuerdas pinzadas, remontándose de esta manera al origen griego de la palabra que corresponde a “prender” o “pellizcar”. De cualquier forma, la palabra germana *harf*, no tiene nada que ver con el instrumento que hoy en día llamamos arpa.

Es opinión generalizada, que la difusión de este instrumento en Europa se produjo a través de los países nórdicos, llegando a Irlanda, ya bien definida, en el siglo V, y consolidándose en el siguiente. En los siglos posteriores, su desarrollo fue lento; a partir del siglo IX, quedó fijado un modelo de arpa continental compuesto de caja de resonancia, consola y columna. El modelo de “arpa románica” era robusto y de pequeño tamaño. En las representaciones que nos han llegado, se nos muestra con una caja de resonancia muy destacada y con una columna bastante arqueada²⁴. Actualmente, damos el nombre de “arpa gótica” a las diversas arpas del siglo XV de distintos tamaños²⁵. Eran de carácter diatónico y podían llegar a alcanzar una extensión de tres octavas y media; su forma era más esbelta y delicada que en el “arpa románica”. Poseían una columna casi recta y su longitud no llegaba al metro.

Posteriormente, llegarían a originarse dos tipos de arpa: diatónica y cromática. Esta última constaba de dos órdenes, el primero con 27 ó 29 cuerdas diatónicas y el segundo, entre 15 y 18 cromáticas.

Lope de Vega, en *La Dorotea*²⁶, hace referencia a este ejemplar cromático (instrumento considerado como muy avanzado), en la conversación entre don Bela y Dorotea (II, 5):

Don Bela: *Hermosa Dorotea, desde que entré aquí puse los ojos en aquel harpa; de vuestras muchas gracias me dicen que es la voz y la destreza (...)*

Dorotea: *Perdonad el afinarla; que es notable el gobierno desta república de cuerdas.*

Don Bela : *Las dos órdenes hacen más fáciles los bemoles.*

Dorotea: *Devéis saber de música.*

Don Bela: *Afición la tengo.*

Debido a sus amplias posibilidades musicales, a partir del último tercio del siglo XVI, el arpa llegó a alcanzar un gran éxito anteponiéndose al laúd y a la vihuela, y compitiendo con los instrumentos de teclado. Por esa época, el arpa doble (*arpa doppia*), haría su aparición en Italia (hacia 1580), y su inmediata generalización hizo que enseguida se considerase un invento de los *luthiers* italianos, aunque la paternidad, según Tranchefort, parece más bien pertenecer a los irlandeses²⁷. Este instrumento, con dos hileras de cuerdas, supuso el primer intento de arpa cromática, en la que las dos manos del intérprete se mueven en el registro medio²⁸.

El arpa alcanzó su momento de máximo esplendor en la segunda mitad del siglo XVII, eclipsándose en el siglo siguiente debido al éxito del clave y más tarde, con la aparición del piano-forte. Pero un nuevo mecanismo, la instalación de un pedal en 1720, cuya idea se debe al constructor bávaro, Jacob Hochbrucker, consiguió allanar muchas dificultades técnicas²⁹. La invención de este mecanismo fue perfeccionada entre 1780 y 1790, en Francia, donde el fabricante Cousineau (arpista al servicio de María Antonieta) incorporó un segundo pedal.

A pesar de estas mejoras, el arpa casi desapareció de la orquesta. Bach nunca la utilizó, y Haendel, en contadas ocasiones. Gluck, siguiendo a Monteverdi, había contado con ella en su *Orfeo*. Haydn y Mozart no la incluyeron en sus obras orquestales, si bien, el primero, escribió una sonata para flauta, arpa y contrabajo, y el segundo, un doble concierto para flauta y arpa. Beethoven la utilizaría en su *Prometeo*. La definitiva incorporación a la orquesta con un papel relevante no se consiguió hasta la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, en cuyo tercer movimiento, “Un vals”, gozará de un absoluto protagonismo.

Sébastien Érard, había perfeccionado el mecanismo del pedal presentando, hacia 1810, un arpa con pedal de doble acción³⁰, que es esencialmente el instrumento que hoy conocemos; ello permitió, a partir de entonces, que tuviese un destacado papel como solista dentro de la orquesta.

No obstante, el individualista espíritu romántico queda plasmado en la diferente utilización del instrumento por los compositores de la época. Berlioz emplearía ampliamente el arpa, mientras que Mendelssohn, Schumann y Brahms, muy poco. Liszt, en cambio, la tuvo muy en cuenta, lo mismo que Wagner, quien al final de *El oro del Rhin*, introdujo seis arpas, cada una de ellas con su parte diferenciada, acompañando la

entrada de los dioses en el *Valhalla* con música “celestial”. Debussy, a quien debemos la verdadera renovación de una escritura específica, junto con otros músicos impresionistas, consideraron al arpa como el instrumento idóneo para plasmar atmósferas de nebulosidad o de misticismo (la utilización del *glissando* fue explotado hasta la saciedad)³¹, por lo que, casi siempre, figuran dos arpas en sus plantillas orquestales. De entre toda la producción debussyana, son notables sus dos danzas para arpa y cuerda, *Danse sacrée* y *Danse profane*.

Saint-Saëns siempre contó con este instrumento en sus obras orquestales y compuso una *Fantasia para violín y arpa*.

Entre los compositores que han escrito canciones en cuyo acompañamiento el arpa tiene un destacado papel, figuran: Manuel de Falla, Anton Webern y Heitor Villa Lobos. Pero serían especialmente compositores franceses (Fauré, Ravel, Roussel, entre otros), quienes consiguieron los mayores éxitos con el arpa en el apartado de la música de cámara.

El arpa de nuestra tabla posee quince cuerdas y se ajusta completamente al modelo “gótico” más arriba descrito. Este tipo de instrumento es el empleado por un seguidor de Jan van Eyck en *La Fuente de la Gracia* (véase fig. 11, pág. 217) y por El Bosco en la *Mesa de los pecados capitales*, en *El carro del heno* y en *El jardín de las delicias* (Madrid. Museo Nacional del Prado)³².

Tanto el aspecto físico de los dos instrumentos, arpa y laúd, como la forma de tañerse, son una réplica de los de Hans Memling en el díptico de *La Virgen y el Niño rodeados de cuatro ángeles* –fig. 7- (Múnich. Alte Pinakothek), o el arpa, en *La Virgen con el Niño en un trono* –fig. 8- (Florenia. Galleria degli Uffizi). Ambos, también son los mismos que aparecen en la tabla central del *Tríptico de Juan de Sedano*, citado anteriormente; en la *Virgen con el Niño y dos ángeles músicos* –fig. 9- de Gerard David (Chicago. Colección Epstein)³⁴, y en *La Virgen con el Niño y dos ángeles*, de seguidor de Robert Campin, más arriba mencionado.

En todos los casos, el laúd está sostenido de forma horizontal. Con el paso del tiempo, se colocará mucho más vertical, formando un ángulo más cerrado respecto al tronco del músico. Esta otra forma podemos apreciarla en *La cena con tañedor de laúd* –fig. 10- de Gherardo delle Notti (Florenia. Galleria degli Uffizi).

NOTAS

1. Durante la segunda mitad del siglo XV, el enorme aumento en la producción de copias y variaciones sobre las obras de Robert Campin (de quien, al parecer, partió la idea de los paisajes o vistas de ciudades contemplados a través de ventanas), Jan van Eyck y Roger van der Weyden, demuestra una extraordinaria demanda popular que no parece haber existido durante el medio siglo precedente.
2. Una diminuta joya del Museo Thyssen-Bornemisza (14,2 x 10,2 cm.) *La Virgen con el Niño entronizada*, nos presenta a la Madonna sentada, dando el pecho al Niño, rodeada por un marco arquitectónico inspirado en la portada de un templo gótico.
3. Considerado discípulo de Roger van der Weyden.
4. V. Lasareff: "Studies in the Iconography of the Virgin". *The Art Bulletin* nº20, 1. Marzo 1938, pp. 26-65.
5. En Italia, en 1342, Ambrogio Lorenzetti ya situó la escena de *La Presentación en el Templo* en un marco arquitectónico muy ornamentado, en donde se puede apreciar el gran interés por la perspectiva. Este pintor, consiguió un efecto de profundidad al realizar una especie de corte transversal que deja a la vista tanto el exterior como el interior del templo. El mismo Lorenzetti ha plasmado en su *Anunciación* de 1344, el primer paisaje morfológicamente preciso y panorámico que Erwin Panofsky denominó: "interior por implicación" (E. Panofsky: *Los Primitivos Flamencos*. Cátedra. Madrid, 1998, p. 126).
6. Más de un siglo después, en la *Sacra conversazione* del retablo encargado por Federico Montefeltro a Piero della Francesca para la iglesia de San Bernardino, en Urbino, realizado alrededor de 1473 (conservado actualmente en Milán, Pinacoteca Brera), aparece la Virgen rodeada de santos con el donante en primer término, situados en el crucero, delante del ábside de una bella iglesia renacentista. En la pintura flamenca también nos encontramos con escenas del Nuevo Testamento situadas en el pórtico o en el interior de una iglesia como es el caso de los *Desposorios de la Virgen*, atribuido al Maestro de Flemalle (Madrid, Museo Nacional del Prado), o la *Anunciación* de Jan van Eyck (Washington, National Gallery of Art), en donde aparece por vez primera representada en la pintura sobre tabla, esta escena; pero además, van Eyck, en repetidas ocasiones, situará a la Virgen con el Niño, ya sola o con los respectivos donantes, dentro de un marco arquitectónico. Con un fondo cerrado y ventanas laterales, aparece en, probablemente, su primera pintura sobre tabla, la *Madonna en una iglesia* (Berlín Kaiser Friedrich Museum); en el tríptico de *San Miguel*

y el donante, *Madonna entronizada y santa Catalina* (Dresde. Gemäldegalerie); en la *Madonna del canónigo van der Paele con san Donaciano y san Jorge* (Brujas. Museo Groeninge), o con un fondo abierto y un paisaje: *Madonna del canceller Rolin* (París. Museo del Louvre).

6. Panofsky destaca cómo se ideó una imagen que pudiera expresar artísticamente esa identidad misteriosa de las múltiples facetas de la Madre de Dios: Virgen y Madre, Madre y Hermana, Hermana y Desposada, Reina del cielo e Iglesia en la tierra. Así, aparece la imagen que podríamos describir como “... *la Virgen María en una iglesia y como la Iglesia...*”. Para ello, la figura de la Madre de Dios, que al mismo tiempo representa a la Iglesia como entidad espiritual, se enmarcaba dentro de un edículo o tabernáculo que “... *pese a su escala muy inferior, forma convencionalista, y abreviación del detalle estructural, quería sugerir un edificio eclesiástico completo*”. (*Ibid.* p. 146).

7. Melchior Broederlam, uno de los principales precursores de la pintura flamenca, (activo entre 1381 y 1409 en Yprès, Flandes occidental), intentó, por primera vez, reproducir la arquitectura de forma más cercana a la realidad. El “nuevo arte”, quedaba también reflejado en la incorporación del paisaje del primer al segundo término, un paisaje que con el tiempo se convertirá en idílico, incluyendo una ciudad de abrigadas y cómodas casas, y azules colinas o montañas en el horizonte; un lugar privilegiado donde siempre hace buen tiempo.

8. La iglesia que aparece en el cuadro de Gerard David, más arriba mencionado, podría ser también la catedral de Santa Gúdula aunque con el campanario sin terminar.

9. *Libro de Horas de Boucicaut*, fol. 142 r. *Vigilias de Difuntos*, París, Musée Jacquemart-André

10. Véase *La Virgen con el Niño entronizada* de Roger van der Weyden, del Museo Thyssen-Bornemisza, con profusión de estatuas en contrafuertes, tímpanos, gabletes, alféizares, etc., todo ello rematado por delicados festones.

11. La ventana se ha aceptado como símbolo de la gracia iluminadora, de *lux nova*, la nueva luz de la fe cristiana en contraposición a la oscuridad o ceguera del judaísmo.

12. La utilización de este tipo de pavimento en la pintura flamenca es otra de las novedades de ese naturalismo introducido por Melchior Broederlam en sus interiores domésticos, lo que le valió el sobrenombre de “ordonneur de carrelages”. Un espléndido pavimento enlosado lo encontramos en la *Anunciación* de Jan van Eyck (Washington,

National Gallery of Art), y similar al de nuestra tabla, en la *Virgen de la chimenea* (San Petersburgo, Museo del Ermitage).

13. Como ya se ha señalado anteriormente, en la pareja inferior no aparecen las alas pero se sobrentiende que son ángeles músicos.

14. Durante mucho tiempo, en la cuenca mediterránea, particularmente en el sur de Italia, se ha venido utilizando este esqueleto calcáreo como amuleto contra las enfermedades infantiles; en este sentido aparece en el arte europeo (y no como rosario según algunos autores), desde mediados del siglo XV, hasta los albores del Barroco. Tenemos otro ejemplo en el Museo Thyssen, *La Virgen con el Niño y dos ángeles* del Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula. Y otros, en el Niño de la *Virgen dels Consellers*, retablo de Lluís Dalmau realizado hacia 1443-1444 (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña), y en la *Vida de la Virgen y de San Francisco*, retablo de Nicolás Francés (Madrid. Museo Nacional del Prado); en ambos luce, así mismo, un colgante de coral. También lo hemos visto, en forma de collar, en el niño pequeño del grupo *Tres niños con un carro tirado por un macho cabrío* de Frans Hals (Bruselas. Museos Reales de Bellas Artes). Según Scott Cunningham, el regalar coral a un niño era asegurarle la salud futura; así mismo, el ponerles un colgante o cuentas de coral (a veces se colocaba el coral dentro de los sonajeros), servía para aliviarles el dolor cuando les salían los dientes. (S. Cunningham. *Enciclopedia de cristales, gemas y metales mágicos*. Llewellyn Español. St. Paul. Minnesota, 1999, p. 93).

15. Jan van Eyck, en su primera pintura religiosa fechada en 1433 (sin tener en cuenta el retablo de Gante), la *Madonna de Ince Hall* (Melbourne, National Gallery), rompe por primera vez con la antigua tradición de pintar el manto de la Virgen de color azul, color que volverá a utilizar por última vez en la *Madonna de la fuente* de 1439 (Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). Roger van der Weyden por su parte, continuará empleando el color tradicional con la magnífica excepción de su *Madonna de rojo* (Madrid. Museo Nacional del Prado) cuyos rasgos faciales y la postura de la cabeza, han sido emulados por nuestro maestro. En el caso de Hans Memling, hemos podido comprobar cómo en la *Adoración de los Magos* (Madrid. Museo Nacional del Prado) de fecha cercana a 1472, la Virgen viste un manto azul muy oscuro, y en la tabla central del *Tríptico de las bodas místicas de santa Catalina* (Brujas. Museo Memling) de 1479, ya aparece con el manto rojo, lo mismo que en la versión del Metropolitan Museum de Nueva York, de fecha poco precisa. En el tríptico del *Reposo durante la huida a Egipto* fechado hacia 1480 (París. Museo del Louvre), el manto vuelve ser azul

aunque mucho más claro, mientras que en otra tabla fechada también hacia 1480, *La Virgen del rosal* (Múnich. Alte Pinakothek), es nuevamente rojo. En obras posteriores ya vamos encontrando siempre este último color, por ejemplo, en la tabla central del tríptico *La Virgen con el Niño entronizados* (Viena. Kunsthistorisches Museum) fechado antes de 1488; *La Virgen de Jacques Floreins* (París. Museo del Louvre) fechado hacia 1488-1490; *La Virgen con el Niño entronizados entre dos ángeles músicos* (Floencia. Galería de los Uffizi), fechado alrededor de 1490.

16. Los rostros de todas las figuras pertenecen al tipo de “caras de luna”, anchas y ovales, características del Maestro de Flemalle, que encontramos también en la primera época de van der Weyden.

17. Fruto que encontramos como juguete-símbolo (el primer pecado), en multitud de ocasiones en escenas similares.

18. Por lo general, cuando se ha representado a la Virgen con su Hijo como niño pequeño al que tiene en sus brazos o sentado sobre sus rodillas, no aparece coronada, lo que ocurriría al término de su vida, pero en la pintura flamenca encontramos frecuentes excepciones. Tanto van Eyck como el Maestro de la Madonna André, puede que sólo pretendan anunciar anticipadamente el glorioso momento, al no estar colocada la corona sobre la cabeza de María, sino a cierta distancia, como esperándola en las alturas. Por otra parte, en el caso de nuestra Madonna, esta circunstancia permite al artista utilizar la superficie existente entre la corona y la cabeza para evitar la sensación de abigarramiento y permitir contemplar el paisaje y el horizonte.

19. Scholes atribuye este lienzo a Ercole de Roberti, maestro de Lorenzo Costa. P. A. Scholes: Diccionario Oxford de la Música. Edhasa. Barcelona, 1984, p. 755.

20. Hemos hablado de esta obra en *La familia Bentivoglio* de Lorenzo Costa. (Siglo XV. Pintura Italiana. Apartado, La Música y lo Humano).

21. En España, durante el Renacimiento, a este instrumento se le llamó también *vihuela de Flandes*. A lo largo de todo el siglo XIV, los tañedores de laúd fueron altamente estimados en las cortes hispánicas, pero el instrumento cayó después en desuso a favor de la vihuela de mano y de la guitarra, tal vez ello fuera debido a su origen árabe. En el resto de Europa, el laúd tuvo tal difusión que el nombre de *luthier* ha seguido usándose hasta nuestros días, para designar a todos los constructores de instrumentos de cuerda, independientemente del tipo de instrumento del que se trate. Sin embargo, en nuestro país se ha llamado guitarrero al constructor de guitarras.

22. R. Andrés: Diccionario de instrumentos musicales. Península. Barcelona, 2001, art. arpa.
23. En R. Bragard y F. J. De Hen, *op. cit.*, pp. 34, 35. Es interesante destacar que en estos dos versos se citan cuatro pueblos o grupo de pueblos diferentes (los bárbaros serían los francos y los alamanes) y a cada uno de ellos se le atribuye un instrumento con un nombre diferente: *lyra*, *harpa*, *achiliaca* y *chrotta*; en los cuatro casos se trataría del mismo instrumento. Por otra parte, desde la alta Edad Media, aparece en el idioma galo otro término: *crouth* o *crwth*, para designar un “tipo de lira”; el término llegó probablemente de Irlanda y encontró su equivalencia en la palabra latina *chrotta* o *rotta*. A partir del siglo IX ó X, el *crouth* o la *rota* se convertirían en una lira de arco.
24. Instrumentos de estas características los encontramos representados en las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*, cantiga número 380 del código b I 2 (Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), y en el retablo de Nicolás Francés, *Vida de la Virgen y San Francisco* (Madrid. Museo Nacional del Prado.).
25. Es altamente significativo la frecuente aparición de este instrumento en los inventarios reales en toda Europa. Los arpistas gozaban de gran estima y viajaban frecuentemente para tocar en lejanas cortes; muchas veces, estos viajes eran un gesto de la cortesía de un mandatario que ofrecía su ministril en prueba de amistad. Ramón Andrés. señala que la reina doña María, esposa de Alfonso el Magnánimo, envió a *...Adoard de Vallsecha, sonador d’arpa en casa de la senyora reyna...* a la ciudad navarra de Tafalla, en 1429. (R. Andrés: *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Península. Barcelona, 200, 1art. arpa).
26. Lope de Vega. *La Dorotea*. Clásicos Castalia. Madrid, 1980, pp. 191-192.
27. F. R. Tranchefort: *Les instruments de musique dans le monde*. Vol. 1. Éditions du Seuil. París, 1980, p. 148.
28. En Estados Unidos, en el siglo XIX, se construyó una curiosa *arpa doppia* que se conserva en el Metropolitan Museum de Nueva York: se trata de un instrumento cromático pero desprovisto del mecanismo que cambia la afinación, posee dos consolas y dos filas distintas de cuerdas que se entrecruzan en el centro; en una de las consolas están fijadas 45 cuerdas correspondientes a los sonidos diatónicos , y en la otra, 33 cuerdas correspondientes a los sonidos cromáticos. (*Ibid*).
29. La instalación de un pedal hizo posible acortar inmediatamente la longitud de cualquier cuerda y alterar así su altura en un semitono, no interrumpiéndose de esta manera el desarrollo de la interpretación. No obstante, el ejecutante se encontraba

todavía con muchas dificultades e imperfecciones que hacían impracticables algunas tonalidades.

30. El arpa presentada por Érard constaba de siete pedales dispuestos de tal manera que cada uno de ellos puede ser bajado a dos posiciones distintas, según se quiera acortar la cuerda, consiguiéndose así alterar el sonido un semitono o un tono, por ello se llama de “doble acción” o de “pedal doble”.

31. Otro efecto característico en la técnica de interpretación del arpa es el *bisbigliato*, una especie de trémolo realizado como si fuera un murmullo sobre un acorde o sobre una nota. La mayoría de las técnicas de interpretación practicadas en nuestros días tienen como referencia a la escuela francesa.

32. Según Juan Eduardo Cirlot, el arpa de *El jardín de las delicias*, entre cuyas cuerdas aparece insertada una figura humana desnuda y con los brazos en cruz, ...*simbolizaría la tensión de sobrenaturalidad y de amor que crucifica al hombre dolorosamente en espera durante todos los instantes de su existencia terrena.* (J. E. Cirlot: *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1982 -5ª ed.-, art. arpa).

33. En Inglaterra, al comienzo de la época victoriana, la forma de colocar los brazos al pulsar las cuerdas del arpa, fue motivo de lucimiento de los encantos femeninos. En los ambientes distinguidos estaba de moda que cuando algún caballero tocase la flauta, alguna dama le acompañase con el arpa, pues, tal y como señala P. A. Scholes, de todos los instrumentos es el que mejor permite adoptar actitudes graciosas y exhibir brazos bien torneados; continúa este autor citando a Steiner y Barret quienes en su *Dictionary of Musical Terms* (1876) se lamentan de la extinción de este arte en los salones así como del envejecimiento de aquellas damas: *A medida que las bellas ejecutantes envejecen, los encantos del arpa van decayendo, y, aunque todavía se toca y se enseña ese instrumento, no se cultiva en el grado que merece.* (En P. A. Scholes, *op. cit.*, art. arpa). En cuanto al laúd, es curioso comparar los rostros de los ángeles de todas las pinturas flamencas a las que hemos hecho referencia con el de la extraña monja que tañe un laúd en *La nave de los locos* de El Bosco (París. Museo del Louvre).

34. En este cuadro, reproducido en la magna obra de Friedländer (M. J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, vol. VI, p. 155, nº 217, lám. XCVIII. Berlin 1924), Gerard David repitió, en su totalidad, aunque con un marco arquitectónico más importante, la *Madonna en un ábside* de Robert Campin, anteriormente citada.

DATOS BIOGRÁFICOS

De este maestro anónimo se sabe que trabajó en la ciudad de Brujas entre finales del siglo XI y principios del XVI, como atestiguan algunos de los fondos de las obras que tiene asignadas, concretamente, una tabla con una representación de la Virgen de más de medio cuerpo y con un paisaje de fondo, exhibida en el Musée Jacquemart-André de París¹.

A este pintor se le considera directo heredero de Jan van Eyck y Petrus Christus, aunque también se detecta cierta influencia de Gerard David, contemporáneo suyo².

Su pintura es detallista y destaca el gusto por lo anecdótico, junto al esmerado tratamiento de los rostros y los ropajes.

Para Mar Borobia, este maestro “...resulta quizá algo arcaizante para su época, pues, a pesar de haber traspasado el umbral del siglo XVI, nunca llegó a hacerse eco de los elementos renacentistas de sus contemporáneos fueron incluyendo en sus obras”³.

NOTAS

1. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p.602.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

ILUSTRACIONES



1. *Virgen y el Niño con dos ángeles.*
Seguidor de Robert Campin



2. *La Virgen del árbol seco.* Petrus Christus



3. *Tríptico de Juan de Sedano.* Gerard David



4. *El descanso en la huida de Egipto.*
Gerard David



5. *Virgen del Canciller Rolin.* Jan van Eyck



6. *San Lucas pintando a la Virgen.*
Roger van der Weyden



7. *La Virgen y el Niño rodeados de cuatro ángeles.* Hans Memling



8. *La Virgen con el Niño en un trono.*
Hans Memling



9. *Virgen con el Niño y dos ángeles músicos.*
Gerard David



10. *La cena con tañedor de laúd.*
Gherardo delle Notti



JAN MOSTAERT

Ala de un díptico con ánimas y donante.

H. 1520.

Óleo sobre tabla.

24 x 16 cm.

Instrumentos musicales: aerófonos.

Lo primero que nos llama la atención en esta tabla es su diminuto tamaño. A pesar de formar parte de un díptico, no cabe la menor duda de que se trataría de un encargo con un interés especial en sus dimensiones, a fin de ser fácilmente transportable. Ello nos lleva a pensar en la intención de querer, ante todo, que el retrato de una joven y piadosa dama ocupara poco sitio en un equipaje y por ello, tener la posibilidad de contemplarlo situado en distintos emplazamientos.

La figura de esta donante, fue añadida posteriormente. Se ha supuesto que podría ser María de Borgoña, esposa del emperador Maximiliano y madre de Margarita de Austria¹. Sin embargo, María de Borgoña, nacida en Bruselas en 1457 y fallecida en Brujas en 1482, no pudo posar para Mostaert en la fecha en que está datada la obra (alrededor de 1520). Ahora bien, pudo ser un deseo de su hija (al servicio de la cual, como acabamos de señalar, estaba el pintor desde unos dos años antes), quien habría querido que el retrato de su madre le acompañase en todo momento, y la escena de las ánimas, que le recordara su deber cristiano de orar para que todos los hombres y mujeres fallecidos (especialmente su madre) alcanzasen la gloria eterna.

Es posible que la gobernadora de los Países Bajos, mostrara al artista algún cuadro o miniatura en la que basarse para el retrato de su progenitora, retrato en el que aparecería con un aspecto juvenil y que pudo ser realizado en la época en que María de Borgoña consiguió la ayuda del archiduque Maximiliano para detener la invasión de Luis XI de Francia (1477). Ayuda que tuvo como inmediato colofón el matrimonio de ambos. Por

lo tanto, María tenía veinte años cuando contrajo matrimonio, edad que podría coincidir con la de la dama de nuestra tabla.

Pero un retrato de María de Borgoña que aparece en el *Libro de Caligrafía de Maximiliano II*, junto con los de Maximiliano II, Rodolfo II y el archiduque Matías, obra de Georg Bocksay y Joris Hoefnagel conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena², nos muestra a María con unas facciones claramente habsburguesas. Los ojos, de color azul (en el cuadro de Mostaert son negros), poseen un contorno caído; la nariz está muy cerca del labio superior; la barbilla (más prominente que la de Mostaert), tiene un hoyuelo que no encontramos en nuestro cuadro. Por lo tanto, no creemos que la donante de nuestra tabla (quizás sería más correcto llamarle orante puesto que sus manos no sólo están juntas sino que además, se apoyan ligeramente sobre un libro de horas), sea María de Borgoña. Podemos pensar, en todo caso, que podría tratarse de la propia Margarita, por su mayor parecido con el retrato anónimo -fig. 1- que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena; aunque en nuestra tabla el artista la hubiera idealizado siguiendo la estética manierista (recordemos que el movimiento conocido como manierismo llegó a los Países Bajos hacia mediados del siglo XVI a través de Fontainebleau). Así, nos encontramos con un suave modelado de las facciones, mucho más delicadas que en el retrato de Viena, y con un óvalo y un cuello más alargados. A ello hay que añadir el contraste del tratamiento de las carnaciones, pues no tiene nada que ver el de las demás figuras con la destacada blancura de la elegante dama.

En el Rijksmuseum, Twenthe Enschede, se conserva la tabla pareja del díptico, *Cristo apareciéndose a su Madre* -fig. 2-. En la descripción de Pita Andrade y Borobia de nuestra tabla, se nos dice que aparecen *...personajes vinculados al tema...* y más adelante se añade: *... El tema de la bajada al Limbo se describe en el evangelio apócrifo de Nicodemo*³.

¿Son dos escenas de un mismo asunto?. El título de nuestra tabla en la obra de estos autores, *Ala de un díptico con ánimas y donante*, no lo reflejaría así. El haber dado el nombre de ánimas a las figuras que aparecen desnudas o semidesnudas, conduce a pensar en las ánimas del Purgatorio, no en las almas del Limbo. Sin embargo, el único elemento iconológico que podría indicar que se trata del Purgatorio es una mancha de color rojizo que ligeramente ilumina el oscuro fondo (fondo que nos recuerda a un telón), sobre el que destacan las figuras de los difuntos y los ángeles músicos.

Nos parece más probable, que se trate de las almas de los justos o los elegidos, que fueron los primeros en alcanzar la gloria eterna tras el descenso de Jesús al “Limbo de los Padres” o “seno de los justos”.

La idea de que las almas de los Patriarcas y mujeres justas del Antiguo Testamento fueron acogidas al lado de Abraham en el llamado “seno de Abraham” va unida a la del Limbo como lugar (o estado) de los difuntos que no pueden alcanzar el cielo pero tampoco sufrir la condenación eterna (como es el caso de los niños que han muerto sin recibir el sacramento del bautismo y que permanecerían en una especie de bienestar carente -aunque sin dolor- de la visión de Dios)⁴.

En el evangelio de san Lucas (16: 22, 23, 24), en la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro, se nos habla del seno de Abraham:

Y sucedió que el pobre murió, y fue llevado por los ángeles al seno de Abraham. También el rico murió y fue sepultado.

Y en el abismo, levantó los ojos, mientras estaba en los tormentos, y vio de lejos a Abraham con Lázaro en su seno.

Y exclamó: “Padre Abraham, apiádate de mí, y envía a Lázaro para que, mojando en el agua la punta de su dedo, refresque mi lengua, porque soy atormentado en esta llama.

La Iglesia no ha determinado ningún aspecto ni ha impuesto ninguna norma sobre el Limbo; si bien, éste fue un tema de interés para los teólogos medievales que al defender su existencia, consiguieron “ubicar” a los justos precristianos y a los niños muertos sin bautizar⁵.

El origen de esta tradición se encuentra en el evangelio apócrifo de Nicodemo. Según Hugo de San Víctor, el alma de Jesús, separada de su cuerpo en el momento de su muerte, no descendió al Infierno de los condenados sino sólo hasta el Limbo, donde se encontraban las almas de los Patriarcas de la Antigua Ley⁶. Durante los años de la Contrarreforma, este asunto y, sobre todo, el del Purgatorio, se representaron con bastante frecuencia a fin de afirmar su existencia, dado que ésta era negada por los protestantes. (Como ya se ha dicho, en el antiguo Credo de los Apóstoles, aparece la frase: *...descendió a los infiernos...*; esta frase ha desaparecido en el que se reza con más frecuencia en la actualidad, adoptado tras el Concilio Vaticano II).

Las ánimas o almas de la tabla objeto de nuestro estudio, están dispuestas en tres planos. Las que figuran en primer término corresponden a dos figuras masculinas, arrodilladas y

con la mirada fija en el mismo punto hacia el que se dirige también la mirada de la dama orante. La expresión de ambos es de un encendido fervor y absoluta admiración. Sus cuerpos, desnudos, se cubren con dos mantos de tejidos de diferente calidad. El personaje que está situado más a la izquierda de la tabla tiene un aspecto algo más joven al no ser canosa su barba sino rojiza. Su manto es muy rústico y sujeta una finísima vara apoyándola en su hombro izquierdo. La mano derecha, colocada sobre el pecho, refuerza la expresión de devoción. Los labios, bastante entreabiertos, indican que a esta expresión gestual se añade una emocionada expresión verbal.

La otra figura está completamente pegada, hombro con hombro, a la anterior. Su manto es de un rico tejido que se asemeja a un brocado de seda y en la zona del cuello y los hombros, está rematado por una greca dorada. Con la mano izquierda sostiene un extraño sombrero rojo de copa corta y ala ancha, doblada ésta en su mitad, lo que permite ver el tono verde del revés; en el centro de la copa lleva un adorno en forma de flor.

En las representaciones de esta escena el personaje que con mayor frecuencia aparece es Adán, con el aspecto de un anciano de barba canosa; a su lado o detrás de él, se suelen encontrar Eva y Abel, éste con un cayado de pastor y, a veces, vestido con pieles⁷.

Andrea Mantegna, en 1492, representó a los tres personajes bajo estos rasgos, si bien, a Eva no se la distingue apenas. Cristo está de espaldas con el largo cayado de la Resurrección (*Descenso al limbo* -fig. 3-, colección particular de Nueva Jersey)

También hemos visto a san Juan Bautista y, a veces, a David. Otra tabla de anónimo alemán de la colección Thyssen-Bornesmiza, prestada al Museo Nacional de Arte de Cataluña, *Cristo en el Limbo* -fig. 4- (h. 1520, a partir de una de las estampas de la “Pasión Grabada” de Durero), nos muestra la figura del Redentor que está tendiendo su mano a unas ánimas (¿san Juan Bautista?) para ayudarles a salir de las profundidades de la tierra; tras ella, las estilizadas figuras de un anciano Adán y una jovencísima Eva. En primer término emerge la cabeza de un ser demoníaco mientras que sobre el arco semiderruido, una horripilante y gigantesca rata amenaza con una especie de horquilla a las ánimas rescatadas.

Nos inclinamos pues a pensar, que las dos figuras de nuestra tabla serían las de Adán y Abel. Los atributos de este último parecen ser bastante coincidentes, pero en el caso de Adán, el lujoso manto y el extraño sombrero nos hacen concebir alguna duda.

El resto de las figuras en segundo y tercer plano, muestran una actitud muy distinta. Todas, menos una, son mujeres completamente desnudas. El único hombre que hay

entre ellas está vestido; tiene las manos juntas, en acto de oración y aparenta estar muy concentrado en sí mismo. Las mujeres hablan animadamente y gesticulan con los brazos. Dos de ellas lucen una guirnalda de hiedra en su cabeza. Ninguno de estos personajes aparenta estar interesado o atraído por aquello que ha dejado deslumbrados a los dos hombres de barba, y a la dama orante.

Independientemente de que esta última figura haya sido incluida posteriormente, el planteamiento de la escena es bastante chocante. En primer lugar, el espacio donde se ha situado no nos parece tan convencional como lo consideran Pita Andrade y Borobia⁸: un interior con un suelo de baldosas (esto sí es absolutamente convencional), en el que el mobiliario se reduce al reclinatorio de la orante y el extraño elemento, con apariencia de mueble, en madera clara, que aparece a la derecha. Inexplicablemente, vemos sembrada sobre él, una verde hierba de poca altura. Este elemento, queda aparentemente cortado por una especie de cortina negra a la que hemos hecho referencia anteriormente. Creemos que se trata de un austero mueble, únicamente adornado por una moldura en la parte superior, y colocado sobre las baldosas. Pero podría también tratarse de una especie de panel que, a modo de cerca, sirviera para separar el espacio interior del exterior; y la hierba, no sería tal, sino un verde prado que delimitaría la línea del horizonte. Sobre esta extraña madera se proyecta la sombra de las dos figuras femeninas centrales.

En el ángulo superior izquierdo, destacan sobre la oscuridad las siluetas de tres ángeles músicos que, como en otras ocasiones, carecen de alas. El del centro es de mayor tamaño y está vestido con una especie de hábito. Los otros dos, de aspecto más infantil, están desnudos. Los tres tañen instrumentos aerófonos. Se trata de instrumentos de diferente tamaño, pero en esta ocasión no son las inevitables trompetas rectas que aparecen en las escenas del Juicio Final⁹ y que san Juan vio y testificó después en su Apocalipsis:

Y vi a los siete ángeles que están en pie ante Dios y les fueron dadas siete trompetas.

Y los siete ángeles que tenían las siete trompetas se apresuraron a tocarlas. Y el primero tocó la trompeta, y hubo granizo y fuego mezclados con sangre, que fueron arrojados sobre la tierra, y fue incendiada la tercera parte de la tierra; y fue incendiada la tercera parte de los árboles; y fue incendiada toda hierba verde. Y tocó la trompeta el segundo ángel, y algo como una gran montaña en llamas fue precipitada en el mar, y la tercera parte del mar se convirtió en sangre.

Y tocó la trompeta el tercer ángel, y se precipitó del cielo una gran estrella, ardiendo como una antorcha: cayó en la tercera parte de los ríos y en los manantiales de las aguas.

Y tocó la trompeta el cuarto ángel, y fue herida la tercera parte del sol y la tercera parte de la luna y la tercera parte de las estrellas, de manera que se oscureció la tercera parte de ellos, y el día perdió la tercera parte de su luz y lo mismo la noche. Y vi y oí cómo volaba por medio del cielo un águila que decía con poderosa voz: “¡Ay, ay, ay de los moradores de la tierra, a causa de los toques de trompeta que faltan de los tres ángeles que todavía han de tocar!”. Y tocó la trompeta el quinto ángel, y vi una estrella que había caído del cielo a la tierra, y le fue dada la llave del pozo del abismo.

Y tocó la trompeta el sexto ángel, y oí una voz procedente de los cuatro cuernos del altar de oro que está delante de Dios, y decía al sexto ángel que tenía la trompeta: “Suelta a los cuatro ángeles encadenados junto al gran río Eufrates”.

...y juró por Aquel que vive por los siglos de los siglos – que creó el cielo y cuanto hay en él, y creó la tierra y todo cuanto hay en ella, y el mar y cuanto hay en él – que ya no habrá más tiempo, sino que en los días de la voz del séptimo ángel, cuando él vaya a tocar la trompeta, el misterio de Dios quedará consumado según la buena nueva que Él anunció a sus siervos los profetas.

Y tocó la trompeta el séptimo ángel, y se dieron grandes voces en el cielo que decían: “El imperio del mundo ha pasado a nuestro Señor y a su Cristo; y Él reinará por los siglos de los siglos”

(Apocalipsis de san Juan , 8: 2, 6, 7, 8, 10, 12, 13; 9: 1, 13, 14; 10: 6, 7; 11: 15)

En el caso de los dos aerófonos de mayor tamaño (el central y el de la derecha), al poder apreciarse algo mejor la embocadura y la parte superior del tubo así como la posición de los labios de los ejecutantes, nos inclinaríamos a pensar que se trata de dos chirimías.

Como ya hemos explicado anteriormente (véase *Virgen de la Humildad con el Padre Eterno y los doce apóstoles* de Cenni de Francesco. Siglo. XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino), las chirimías, a finales de la Edad Media, formaban la familia más amplia de instrumentos de doble lengüeta. Recordemos que se construían en madera, y poseían un tubo cónico con un pronunciado pabellón. En el siglo XVI se desarrollaron instrumentos de estas características de mayor tamaño que recibieron el nombre de bombardas. En nuestro país, en ocasiones, se siguieron designando como chirimías “bajas”, “grandes”, o “graves”¹⁰.

En cuanto al tercer instrumento de menor tamaño, situado a la izquierda, al presentarlo Mostaert de frente se nos oculta el tipo de embocadura, por lo que podría ser tanto una flauta de pico, como una chirimía, o una corneta¹¹ pues la posición de las manos es prácticamente la misma en todos los casos. Nos inclinamos hacia la última de estas tres posibilidades¹². Igual que algún otro autor, Ramón Andrés¹³ define a la corneta, en un primer momento, como instrumento curvo, si bien, consideramos que habría que añadir “o recto” dada la frecuencia con que las cornetas rectas han sido representadas, incluso se conservan actualmente algunos ejemplares en el Musée de la Musique de París, en el Musée des instruments de musique de Bruselas y en la colección del Kunsthistorisches Museum de Viena. Además, en los tratados de Sebastian Virdung (1511) y de Martin Agricola (1545) aparecen únicamente representaciones de cornetas rectas.

Por lo general, las cornetas más pequeñas (por lo tanto las más agudas) eran rectas, mientras que el resto adoptaban una forma curva e incluso de doble curva cuando el tubo poseía una gran longitud, a fin de que los dedos pudieran llegar a los agujeros más alejados¹⁴.

Este aerófono, en su origen y lo mismo que las trompas, se construía a partir de un cuerno de animal. Más tarde, al pasar a la música culta, se construyó en marfil, en madera y en ocasiones en metal; la madera y el metal podían también aparecer recubiertos de cuero. En Inglaterra, muchos de estos instrumentos terminaban en una cabeza esculpida de animal lo que podría indicar su origen celta.

Como en el caso de las chirimías y de muchos otros instrumentos, las cornetas formaban una familia que estuvo muy en uso desde la segunda mitad del siglo XV hasta mediados del siglo XVII¹⁵, desapareciendo después ante los progresos del oboe y del fagot. La característica principal de su fisonomía es la embocadura, consistente en una boquilla en forma de taza o campana, similar a la de las trompetas y cornetas de las bandas militares. En Francia recibió el nombre de *cornet á bouquin*¹⁶, en Alemania *Zink*, *Zinke* y *Kornett*, en Inglaterra *cornett* (*cornet* se utiliza para designar a la corneta con pistones) y en Italia *cornetto*. La corneta recta fue llamada en nuestro país corneta “muda” (*stiller Zink* en Alemania, *cornetto diritto* en Italia y *dessus muet* en Francia), a causa de su dulce y suave sonoridad. También se le ha llamado corneta “blanca” (equivalente al *cornetto bianco* italiano y al *gerarder Zink* o *gelber Zink* alemán).

La corneta curva fue llamada corneta “tuerta” y cuando se revestía de cuero, corneta “negra” (en alemán *krummer Zink* o *schwarzer Zink* y en italiano *cornetto curvo* o *cornetto nero*).

El dulce timbre de la corneta era muy apreciado y empastaba agradablemente con la voz humana. Hemos conocido que a principios del siglo XVI (por lo tanto en fechas cercanas a la de la tabla de Mostaert), Agustín de Verona estuvo contratado al servicio de Carlos V y más tarde al del rey de Francia Luis XII, como tañedor de corneta, y era requerido tanto en la cámara como en la capilla donde sus interpretaciones iban unidas a las de los chantres. En 1532, Francisco I contaba entre sus músicos con varios intérpretes de corneta, franceses y extranjeros, y entre estos últimos sobresalía un tal Marc originario, así mismo, de Verona¹⁷. En la capilla de Luis XIII, tres *dessus muets* sustituían a otras tantas voces agudas. Uno de estos instrumentistas era Claudio Quiclet, cuya habilidad elogió Marin Mersenne considerándole capaz de *...tocar una canción de ochenta compases sin tomar aliento*¹⁸.

A lo largo de los siglos XVI y XVII, las cornetas fueron incluidas en muchas de las obras de los principales compositores italianos de la época. Sin embargo, en los primeros años del siglo XVIII su declive fue prácticamente total en todos los países europeos, utilizándose únicamente y de forma esporádica, en la música de iglesia.

Monteverdi incluyó en la orquesta de su *Orfeo* (1607) varias partes de cornetas. La última vez que apareció un instrumento de esta familia en una orquesta fue en la versión italiana del *Orfeo* de Gluck (1762), en la que una parte de *cornetto* se añade a tres partes de *tromboni* formando un cuarteto de instrumentos de metal que dobla al cuarteto de instrumentos de cuerda en el coro, *Ah! se intorno a quest'urna funesta*.

Volvemos a nuestra tabla, pues antes de terminar este estudio nos parece interesante compararla con el cuadro de Paul Cézanne *Cristo en el limbo* -fig. 5- (h. 1867. París. Musée d'Orsay), una de las doce pinturas que realizó directamente sobre los muros del gran salón oval de la casa familiar "Jas de Bouffan", próxima a Aix-en-Provence. Esta obra interpreta un grabado procedente de Sebastiano del Piombo (Madrid, museo Nacional del Prado). El tenebrismo de este pintor está llevado hasta sus extremos por Cézanne que ha utilizado casi un monocromatismo, aunque ha querido resaltar una zona en rojo aplicado con amplias pinceladas.

NOTAS

1. J. M. Pita Andrade y M. Borobia: *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1992, p. 236.
2. Incluido en el catálogo de la exposición *El Arte en la Corte de los Archidukes Alberto de Austria – Isabel Clara Eugenia. (1598-1633). Un Reino Imaginado*. Madrid, 1999, p.119.
3. J. M. Pita Andrade y M. Borobia, *op. cit.*, p. 236.
4. El texto en latín del llamado Credo de los apóstoles, dice: ...*descensus ad Inferos*, pero en las versiones, italiana, inglesa, francesa y alemana (no así en la española), se ha utilizado la palabra limbo (*limbo, limbs, limbes, Höllenfahrt*).
5. En 1336, Benedicto XII definió que los justificados y los purificados verían a Dios antes de la resurrección y del juicio universal.
6. G. Duchet-Suchaux y M. Pastoureau: *La Bible et les sients*. Flammarion. París, 1994, p.131.
7. J. Hall: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza. Madrid, 1996 (2ªed.), art. Descenso al Limbo.
8. J. M. Pita Andrade y M. Borobia, *op. cit.*, p. 236.
9. Por poner algunos ejemplos de “Juicio final” citaremos el del retablo de Van Eyck, (h.1424), en el Metropolitan Museum de Nueva York; el del tríptico de Memling, (h. 1473), en el Museo Narodowe de Gdansk; o el de Miguel Angel, (1536-1541), en la Capilla Sixtina,
10. La variedad, imprecisión o peculiar traducción de los nombres que han sido utilizados para designar un mismo instrumento ya se ha resaltado en la Introducción de este trabajo. En la edición que recoge en inglés, francés, español, alemán e italiano el *Vocabulario musical Internacional*, (varios autores. Éditions musicales trasatlantiques, París, 1979) no aparece el término chirimía; en su lugar se ha optado por el de caramillo. En el *Diccionario de la Música* de Brenet (*op. cit.*, art. chirimía) los traductores, Barberá, Matas y Capmany, especifican cuatro tamaños: tiple, contralto, tenor –tenora- y bajo, y se indica, además, que la chirimía servía principalmente para doblar el canto. También se ha utilizado el nombre de dulzaina (en francés *dolcian* o *douçaine*) por la dulzura de su timbre, en contraposición al de la bombardas, mucho más rudo.

11. Algunos autores o traductores españoles como los acabados de citar en la nota anterior, prefieren utilizar el término de origen catalán, “cornet”.

12. Desde comienzos del siglo XVI, muchos de los músicos ambulantes se instalaron en las grandes ciudades de los países centroeuropeos y siguiendo el ejemplo de otros oficios se asociaron en gremios. Los reglamentos de estos gremios determinaban las horas de trabajo, el aprendizaje, las condiciones de admisión, las actuaciones, las remuneraciones, etc.. En muchas de aquéllas ciudades no podía tocar un músico solo, ni tampoco un grupo de más de seis. Un buen profesional debería saber tocar tanto instrumentos de cuerda como instrumentos de viento si bien, durante la primera mitad del siglo XVI los más utilizados eran los de viento. Las agrupaciones de estos instrumentos eran variadas. Las chirimías formaban la base, y un *consort* típico estaba integrado por tres *chalemies*, un *cornet á bouquin*, una *douçaine* y un *sacqueboute*. Así lo recoge la Guía del Museo de los instrumentos de música (Guide du visiteur) de Bruselas, dirigida por Malou Haine. Ed. Mardaga y MIM. La Haya, 2000. Los instrumentos de nuestra tabla podrían ser los tres, chirimías, pero el timbre suave y angelical” de la corneta nos empuja a pensar que el pintor quería plasmar esta música celestial tal y como lo señaló Jorge de Montemayor (h. 1520-1561) en *Los siete libros de la Diana*, II: ...y no lo uvo dicho, cuando començaron a tocar tres cornetas y un sacabuche, con tan gran concierto, que parecía una música celestial.

13. R. Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*. Península. Barcelona..., art. Corneta.

14. A este tipo de corneta recurvada se le ha llamado *cornetto torto*.

15. Algunos autores entre ellos Marin Mersenne (1636) han considerado al serpentón como el bajo de la familia. Curiosamente, Michael Praetorius no lo incluyó en su *Sintagma musicum* (1618-1619) seguramente porque este instrumento todavía no era conocido en Alemania en esa época. Tras caer las cornetas en desuso, el serpentón continuó utilizándose en la música eclesiástica hasta finales del siglo XVIII; a principios del siglo XIX se le añadió un rudimentario sistema de pistones aunque tuvo únicamente un cometido militar. Posteriormente, surgieron otras variedades rectas como el “fagot ruso” pero en poco tiempo, su declive fue total.

16. El término *bouquin* para designar la embocadura provendría del francés antiguo “bouque” (*bouche*) más que de *bouc* (macho cabrío y por extensión, sátiro o libertino). R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l’art et l’histoire*. A. De Visscher . Vander S.A. Bruselas, 1973, p. 99.

17. *Ibid.*

18. En M. Brenet: *Diccionario de la Música. Histórico y Técnico*. Iberia – J. Gil ed. Barcelona, 1946, art. corneta.

DATOS BIOGRÁFICOS

Es probable que Jan Mostaert naciera en Haarlem, entre 1472-1475. Estas fechas encajarían con su posible período de aprendizaje como alumno de Geertgen tot Sint Jans¹ en esa misma ciudad, donde está documentado desde 1498 hasta 1519 como “Jan Jansz Mostaert, pintor”², año en el que entró al servicio de Margarita de Austria, tía del emperador Carlos V, trabajando para ella, tanto en Bruselas como en Malinas, durante dieciocho años³. En esta corte pudo tener la oportunidad de conocer las nuevas tendencias que llegaban de Italia, como queda patente en la tabla, *La cabeza de san Juan Bautista con ángeles llorando su muerte y amorcillos* (Londres. National Gallery), y en el *Retrato de un hombre con la aparición de la Virgen al emperador Augusto* (Bruselas, Museo de la Ciudad –Maison du Roi-). Hay otra tabla de Mostaert en el Museo Thyssen, *Abraham y Agar*, muy ligada a las tradiciones nórdicas, con detalles realistas (la huella más firme es la de Geertgen tot Sint Jans) y una clara influencia de Patinir en el paisaje de fondo, como ocurre también en una tabla en la que se anticipa a Brueghel de Velours y a David Teniers el Joven: *Fiesta campesina* (Zweibrücken. Galerie Zweibrücken.)

Tras sus años en Bruselas y Malinas, Jan Mostaert regresó a Haarlem donde murió hacia 1555-1556.

NOTAS

1. Panofsky, en notas 146 y 147 del cap. VIII, traduce el párrafo de Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem y Alkmaar, 1604, fol. 205 r., en el que el pintor Albert Simonz de Haarlem, hombre anciano y honrado, testifica que hace sesenta años (o sea, en 1544) era pupilo de Jan Mostast (sic.) que entonces tenía setenta años. Y más adelante añade "...Albert Simonz, cuya memoria es muy buena, afirma que dicho Mostart no había conocido a Geerten van (sic.) S. Jans (...) que era pupilo de Ouwater". Sigue Van Mander diciendo (fol. 206) que Greeten tot Sint Jans murió a la edad de veontiocho años (lo que sería el año 1474) y, por lo tanto, Jan Mostaert no podría haber sido discípulo suyo, que en esa fecha tendría dos años o incluso no había aún nacido. Davies y Oettinger, mencionados a continuación por Panofsky, sitúan la muerte de Geerten tot Sint Jans en 1485 y en 1495 respectivamente, así pues, suponiendo que Jan Mostaert hubiera nacido en 1475, tendría entre diez y veinte años cuando Greeten murió, por lo que bien podría haber sido discípulo de este último.

2. Las mujeres de la casa de Austria podían gozar de cierta libertad política desconocida en otras cortes de la época, compartiendo su mundo en igualdad con sus maridos y familiares. El fervor por la dinastía Habsburgo, era, en el siglo XVI, un rasgo común a todos los miembros de la casa de Austria, independientemente de su sexo, expresándose, en gran medida, mediante el patrocinio de las artes. Tanto el emperador Maximiliano como sus sucesores, especialmente las mujeres de la familia, utilizaron con frecuencia sus colecciones para promocionar y realzar la imagen de la dinastía. Todas ellas fueron coleccionistas, y como ha observado Hugh Trevor-Roper, ejercieron un tipo de patronazgo que no sólo representaba su status político o social, sino que también demostraba una preocupación por su propia imagen. Desde la corte de Malinas, Margarita de Austria gobernó los Países Bajos en nombre de su padre y de su sobrino; y trabajaron para ella, además de Jan Mostaert, Bernaert van Orley y Jan Cornelisz von Vermeyen quienes, a la muerte de su protectora, pasaron al servicio de Carlos V. (Véase, H. Trevor-Roper: *Príncipes y Artistas. Mecenazgo e Ideología en cuatro Cortes de los Habsburgo 1517-1623*. Celeste Ediciones. Madrid, 1992, pp. 20-35.

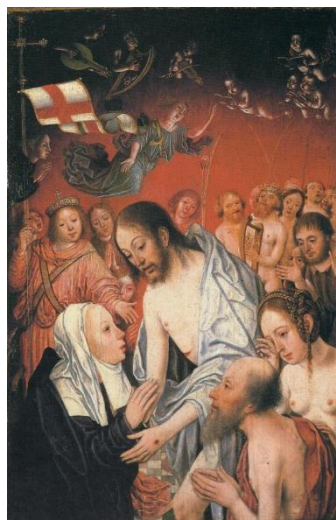
3. En la obra de Cinthya Lawrence se explica cómo el mecenazgo, para las primeras mujeres de las cortes europeas de la Edad Moderna que habían enviudado o estaban libres de obligaciones conyugales o maternas, ofrecía una salida social o creativa; muchas de ellas contaban con recursos económicos propios y, por tanto, podían

emprender proyectos o reunir colecciones que no sólo fomentaban los intereses o el patrimonio de la dinastía, sino que, además, mostraban su piedad mediante la construcción de sepulcros, conventos y capillas. Tanto Margarita de Austria como, más tarde, otras que igual que ella ostentaron la condición de gobernantes o regentes, se hicieron cargo de la decoración de las residencias reales, actividad reservada generalmente a los mecenas varones, manteniendo peculiares relaciones con pintores, escultores, arquitectos y otros artífices, a los que encargaban obras. En estas relaciones ambas partes salían beneficiadas; los artistas, además de un empleo bien remunerado, tenían la oportunidad de exhibir sus capacidades artísticas, las cuales, a su vez, realizaban el nivel social de sus patrocinadoras e immortalizaban su memoria. (*Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*. Edición de C. Lawrence. Penn State University Press. University Park, PA, 1996.

ILUSTRACIONES



1. Margarita de Austria. Anónimo



2. Cristo apareciéndose a su madre.
Jan Mostaert



3. Descenso al Limbo. Andrea Mantegna



4. Cristo en el Limbo. Anónimo alemán



5. Cristo en el Limbo. Paul Cézanne

PINTURA PAÍSES BAJOS

LA MÚSICA, LO DIVINO Y LO SIMBÓLICO



JAN WELLENS DE COCK

Las tentaciones de san Antonio

H. 1520.

Óleo sobre tabla.

60 x 45,5 cm.

Instrumento musical: chirimía.

El longevo san Antonio Abad (251-356), llamado también “el Ermitaño” y “el Grande”, es considerado como el fundador del movimiento cenobítico. Su vida, contada por san Atanasio y por san Jerónimo fue popularizada por la *Leyenda dorada* impresa en Gouda en 1478⁽¹⁾. El episodio que con mayor frecuencia ha sido recogido por los artistas es el de las tentaciones del maligno² acaecidas en varias ocasiones y bajo diferentes formas. Este asunto, continuado por los pintores del siglo XVII (el Museo del Prado posee tres versiones de David Teniers el Joven), fue pocas veces tratado por los artistas del siglo XVIII. A finales del siglo XIX, cuando casi parecía olvidado, Aimé Morot retoma la escena en su academicista y teatral *Tentación de san Antonio* y James Ensor, artista belga de atormentada personalidad perteneciente al grupo de “Los XX” (considerado por algunos, anunciador del expresionismo), vuelca en *Las tribulaciones de san Antonio* –fig. 1- (1887. Nueva York, Museum of Modern Art), su mundo de sentimientos conflictivos. Así, volvemos a encontrar en varias de sus obras, visiones, santos, demonios, esqueletos, rostros deformes como caretas humanas, e incluso al mismo Cristo que con frecuencia aparece como centro del más hostil de los entornos.

Medio siglo después, en 1946, otro artista de complejísima personalidad, Salvador Dalí vuelve a interesarse por el mismo asunto *La tentación de san Antonio* –fig. 2- (1946. Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts), a la vista de sus posibilidades surrealistas y oníricas, aunque ya no se trata de las tentaciones a un anciano, sino que van dirigidas a un hombre joven y fuerte.

Caterina Limentani Viridis señala que las fabulosas concepciones de algunos estudiosos humanistas ...a los que la condición de clérigos no privaba de una amplia cultura laica,

y entre los cuales, tal vez con una sombra de escepticismo, seguían circulando concepciones fascinantes, como la de la melancolía, de los temperamentos, y del tormento espiritual de la duda... fueron concretadas no sólo por El Bosco sino también en la pintura contemporánea en la figura de los eremitas y los peregrinos, así como en la simbología del *viator*³.

La fecha de nuestra tabla ha sido fijada en torno a 1520. El tríptico de *Las tentaciones de san Antonio* –fig. 3- de El Bosco (Lisboa. Museo de Arte Antiga)⁴, se ha fechado en torno a 1510.

El panorama que nos presenta Jan Wellens de Cock está bastante menos abigarrado, pero aún así podemos darnos cuenta del esfuerzo del artista por conseguir diferentes centros de interés en diversas zonas del cuadro.

En el ángulo inferior izquierdo de la tabla el santo aparece arrodillado, concentrado en el rezo del santo Rosario en actitud afligida en un intento de vencer la erótica tentación, tras las terribles pruebas e incluso palizas que según la tradición le había propinado una caterva de demonios. Su aspecto es el de un hombre muy anciano, con la espalda exageradamente curvada. Viste una túnica sayal, oscura, con capuchón, que en principio, debería ser negra tal como más tarde fue el hábito de los antonianos, pero una luz irreal la convierte en gris azulada. A su derecha, caído en el suelo, está su cayado, en forma de muleta⁵, que recuerda la letra T, *tau*, del alfabeto griego y que, en época de las persecuciones, los cristianos adoptaron como símbolo secreto de la Cruz.

En el ángulo inferior derecho, en fuerte contraste con el santo, cinco bellas mujeres desnudas se acercan de forma provocativa al ermitaño. Sólo dos de ellas han sido representadas en su totalidad, la primera de frente y la segunda de perfil. Sus elegantes y alargadas figuras son un claro exponente del movimiento manierista que llegó a los Países Bajos a través de Fontainebleau. Sus peinados han sido claramente extraídos del arte romano y el pintor ha conseguido un grupo hábilmente distribuido. Las cinco se adornan con diademas o con originales adornos en la cabeza además de collares y colgantes de oro, y se cubren con un ligerísimo velo de increíble transparencia. La primera de ellas sujeta con la mano izquierda un cetro también de oro, símbolo del poder, mientras que en la palma de la derecha muestra un objeto suntuario que simbolizaría la riqueza.

Estas figuras femeninas enlazan con las damas de *La tentación de san Antonio* –fig. 4- de Quentin Massys y Joachim Patinir (Madrid. Museo Nacional del Prado)⁶, si bien, en

este último caso, aparecen elegantemente vestidas, a la moda de la época; una de ellas es una feísima anciana desdentada que luce un gran escote y enseguida nos lleva a pensar en la *Duquesa fea* –fig. 5- de Massys (Londres. National Gallery).

El paisaje que rodea la escena es un paisaje fantástico, absolutamente irracional, que en ningún momento nos recuerda al del desierto, donde, según la leyenda, el santo, muy joven, se retiró. De Cock, utiliza como recurso una variadísima materia: tierra, agua, fuego, montañas, árboles, unido todo ello a lo anterior, es decir, a la carnalidad de los instintos y al comportamiento de extraños animales y fantásticos seres. Con este torbellino de imágenes, expone toda una simbología esotérica, oscura y hermética, a imitación de la iconografía de El Bosco⁷. Un fondo rocoso queda dividido por la presencia de un retorcido árbol provisto de frondosas ramas aunque también hay una seca sobre la que cuelga una serpiente. En la parte superior hay una extraña lechuza que por su condición de ave nocturna es símbolo de la Noche y del Sueño, éste último también ha sido representado por medio de la adormidera, planta que ya desde la antigüedad se utilizaba por sus propiedades somníferas y que podríamos relacionar con las visiones del santo (recordemos los experimentos que desde la Edad Media, los practicantes de brujería llevaban a cabo con alucinógenos extraídos de diferentes plantas; de esta sutil manera se nos podría sugerir la proveniencia de las visiones). También la lechuza es símbolo de la ceguera y tanto puede representar a la maldad como a la sabiduría.

Un cántaro, apoyado de forma inverosímil contra el árbol, está derramando el agua. Este motivo aparece igualmente en las tentaciones de El Bosco. La proximidad del cántaro y de la serpiente nos ha llevado, por un momento, a pensar en la leyenda de Cadmo⁸. Por debajo de la serpiente, un fantástico ser con cuerpo humano pero con manos y pies deformes, rostro negro, nariz en forma de pico, capucha blanca y roja, alas de libélula, está tocando un instrumento aerófono. La embocadura queda oculta por el pico y sólo vemos el pabellón, por lo que no podemos asegurar de si se trata de una chirimía o de una trompeta corta y recta (tanto la chirimía como la trompeta han sido anteriormente descritos). En cualquier caso, ambos instrumentos nos llevan rápidamente a pensar en la trompeta recta de la tabla central de *El carro de heno* –fig. 6- en la que un diablo danzarín insufla el aire por la nariz del mismo modo que se hace con las flautas en zonas de Oceanía (islas melanesias -sobre todo en Nueva Caledonia- y polinesias -Tahití e islas Fidji-), en las islas Hawái y en algunas islas al sur del Pacífico, así como en

Malasia (cerca de la isla de Malaca), en África ecuatorial y en Sudamérica. También se practica en algunas regiones del sur de Alemania. A este procedimiento se le han atribuido poderes mágicos formando por ello parte de algunos rituales. Es frecuente la identificación de la nariz con el alma, y también con el sexo masculino.

En nuestra tabla nos inclinamos a pensar que se trata de una chirimía, dado que su uso popular, civil y eclesiástico estaba ampliamente extendido durante la Edad Media y el Renacimiento. Este triple uso ampliaría las posibilidades simbólicas del instrumento.

Todavía, en las primeras décadas del siglo XVIII, quedan testimonios de la utilización de chirimías en las iglesias.

Santiago de Covarrubias y Orozco, decía de los instrumentos “flatulentos”:

Para tañer la chirimía es menester manos y lengua y aún traer bragas justas por el peligro de quebrarse (...) y assí no es mal consejo para ministriles y aún para cantores, el andar recogidos y abrigados (...) practícanse muchos de aquellos en las iglesias, para mayor armonía de la música, que compuesta con la variedad de instrumentos artificiales y voces naturales, la hazen más armoniosa y deleitable. Y como van unidos con las voces naturales los más; y sólo las chirimías no lo están porque están ordinariamente punto alto⁹.

En el suelo y apoyado en el árbol, una repulsiva ave trata de interrumpir insistente e inútilmente la oración del ermitaño. Delante de ella la tierra aparece más iluminada y en esa zona pululan dos extraños seres pisciformes. En el centro, en primer plano, una roca de poca altura deja ver unas hierbas y una planta que nos lleva a pensar en la adormidera.

A la izquierda, a escasa distancia del santo, vemos parte de una mesa redonda de piedra. En lugar de patas, el soporte es un cerco de ladrillo en el que se ha realizado una pequeña abertura que permite ver una calavera formada por dos cráneos insertados. Sobre la mesa hay dispuestos, en un primer plano, un candelero de plata con su pequeño cono apagavelas, y más atrás, un cirio encendido e inclinado introducido en un pequeño y rústico jarro. Ambos objetos nos inclinan a pensar en una posible simbología: el objeto valioso, es decir, la riqueza, está desprovisto de luz mientras que un sencillo cirio dentro de un tosco jarro, que representaría a la humildad y la pobreza, es donde brilla la luz.

Por detrás de la cabeza de la primera mujer, a penas podemos percibir dos pájaros cuyas alas son, una vez más, semejantes a las de las libélulas. Por el serpenteante camino

encontramos otro ser híbrido, especie de pájaro-monje, dirigiéndose hacia un lejano poblado en llamas; este último, podría representar al infierno toda vez que aparece un puente al final del camino: el Puente del Juicio Final, símbolo que con frecuencia ha sido utilizado en las representaciones de las visiones del Infierno y del Juicio Final, o en las tentaciones. Así, aparece frecuentemente en El Bosco¹⁰ y en sus imitadores; por ejemplo, Pieter Huys, cuya *Tentación de san Antonio* –fig. 7- (París. Musée du Louvre) muestra el puente situado en el centro del cuadro; o el anónimo –fig. 8- de la Gemäldegalerie de Viena en donde aparece un pequeño puente, apenas perceptible, entre los demás elementos del paisaje. A finales del siglo XVI, El Greco, en *El sueño de Felipe II* –fig. 9- (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial), todavía utilizaría dos puentes superpuestos para separar el cielo y la tierra.

Jan Wellens de Cock ha conseguido en esta tabla, no sólo mediante las diferentes figuras y elementos que ha incluido sino también a través del paisaje y del juego de luces y sombras, transmitir una atmósfera irreal y demoníaca, propia de las postrimerías de la Edad Media. Al mismo tiempo, las elegantes y estilizadas figuras femeninas, con sus artísticas diademas romanas, nos trasladan al marco pictórico de los llamados “manieristas de Amberes”.

Por su parecido estilístico y similitud de proporciones, J. M. Pita Andrade y M. Borobia, han asociado esta tabla con *La tentación de un peregrino* en el Museo Lakhenhal de Leiden¹¹.

Transcribimos a continuación un fragmento del poema en prosa *La Tentation de saint Antoine* de Gustave Flaubert (la tercera y definitiva versión de sus “tentaciones”, publicada en 1874), que describe el momento en que acercan a san Antonio las voluptuosas mujeres:

C'est par là qu'elles arrivent, balancées dans leurs litières aux bras noirs des eunuques. Elles descendent, et joignant leurs mains chargées d'anneaux, elles s'agenouillent. Elles me racontent leurs inquiétudes. Le besoin d'une volupté surhumaine les torture; elles voudraient mourir, elles ont vu dans leurs songes des Dieux qui les appelaient; - et le bas de leur robe tombe sur mes pieds. Je les repousse. “Oh! non, disent-elles, pas encore! Que dois-je faire! Toutes les pénitences leur seraient bonnes. Elles demandent les plus rudes, à partager la mienne, à vivre avec moi.

(“Por allí llegan, balanceándose en sus literas portadas por los brazos negros de los eunucos. Se bajan, y uniendo sus manos cargadas de anillos, se arrodillan. Me cuentan sus inquietudes. La necesidad de una voluptuosidad sobrehumana las tortura, querrían morir, han visto en sus sueños a los Dioses que las llamaban; - y el bajo de su vestido cae sobre mis pies. Yo les respondo. ``!Oh no! dicen, !todavía no! !Qué debo hacer!``. Todas las penitencias serían buenas para ellas. Piden las más bastas, compartir la mía, vivir conmigo”)12.

En 2003 se estrenó en la Gebläsehalle de Duisburg, la que podríamos calificar de ópera-gospel, *La tentación de San Antonio*, con música de la especialista en música afroamericana de Bernice Jonson Reagon, autora, así mismo, del libreto basado en el texto dialogado de Flaubert. (Además de gospel, Bernice incluye espirituales negros, himnos, cantos de los trabajadores, blues, hip-hop y rock). La puesta en escena estuvo a cargo de Robert Wilson. El conocido y polémico director de escena, como en todos sus montajes, incorpora una particular visión del episodio comparándolo con la pesadilla que vivieron los esclavos africanos al llegar a América. A pesar de mantener una “atmósfera espiritual”, ha evitado cualquier tipo de simbología cristiana. (Wilson llenó el escenario de pájaros y no quiso que la mujer fuera la única tentación del santo sino que fuese tentado por la lujuria desde el punto de vista de los dos sexos).

NOTAS

1. S. de la Vorágine: *Leyenda dorada*. Alianza Forma. Madrid, 1991 (9ª ed.), p. 98.
2. Véase, R. Hugues: "The Shapes of Satan". *Heaven and Hell in Western Art*. Cap. 5. Stein and Day Publishers. Nueva York, 1968.
3. C. Limentani Viridis: "Hieronymus Anthoniszoon van Aeken llamado el Bosco". *Summa Pictorica. El siglo XV europeo*. Vol. III. Planeta. Barcelona, 1999.
4. Existen varias copias o imitaciones de esta obra. En la versión de Madrid las dos alas laterales son una copia de las de Lisboa.
5. San Antonio Abad fue designado patrón de los lisiados y los débiles.
6. Esta tabla es uno de los primeros ejemplos de colaboración entre especialistas lo que llegaría a ser cada vez más frecuente, y en el siglo XVII, muy habitual.
7. La simbiosis entre las figuras eremíticas y el paisaje en El Bosco está especialmente plasmada en el *Tríptico de los Eremitas* (h. 1510, Venecia, Palazzo Ducale).
8. Podría ser un intento de presentar un paralelismo entre la fundación del movimiento cenobítico y la fundación de Atenas; o también comparar cuando se sembraron los dientes de la serpiente o dragón y surgieron de la tierra unos guerreros que se atacaron entre sí, con el enfrentamiento de las dos Iglesias.
9. S. de Covarrubias y Orozco: *Tesoro de la lengua Castellana o Española*. Luis Sanchez. Madrid, 1611. Turner Madrid 1979 (edición facsímil), entr. chirimía.
10. A principios del siglo VIII, san Bonifacio en su visión del Infierno, describió cómo un caminante, conocido como el *Monje de Wenlock*, vio un río cenagoso que se atravesaba mediante una insegura tabla de madera. Algunas personas lo cruzaban sin dificultad, otras, caían dentro del hirviente lodo donde algunas de ellas quedaban atrapadas hasta el cuello o hasta la cintura o las rodillas, según la gravedad de sus pecados. Finalmente, todas conseguían salir a flote tras haber pagado por sus culpas y, tras alcanzar la otra orilla, entraban en el Paraíso Eterno. En esta ocasión, el río de los pecados sería el Purgatorio, pero en visiones posteriores estaba claramente relacionado con el Infierno. Así, en la *Visión de Tundale* o *Tondale* (siglo XII), aparecen dos puentes del Infierno que unen las orillas de una extensa ciénaga hirviente con demonios que están al acecho. La *Visión de Tondale* era, entre todas las visiones medievales, la más conocida. Antes de terminar el siglo XV, se había extendido por toda Europa traducándose al italiano, alemán, holandés y francés. Es bastante probable que El Bosco leyera una versión en holandés publicada en su ciudad natal, Bolduque, (s-

Hertogenbosch), en 1484, y seguramente también la conocerían sus seguidores. Uno de ellos pintó un Infierno que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, en el que aparece escrito en la parte inferior izquierda: *Visio Tondaly*. Justo encima de esta inscripción podemos ver al caballero irlandés Tundale, durante el sueño que le conduce a la visión y en el que aparece acompañado por un ángel que, según la leyenda, era su guía y guardián. Véase, R. Hugues, *op. cit.*, cap. 4 “The Bridge of Judgment” p. 164 y ss.

11. J. M. Andrade y M. Borobia: *Maestros Antiguos del Museo Thyssen Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornnemisza. Madrid, 1992, p. 245

12. Gustave Falubert: *La tentation de saint Antoine*. Éditions Garnier frères. París, 1954, p. 19 (se puede consultar *on line*).

DATOS BIOGRÁFICOS

Son muy pocas las referencias que se tienen de este pintor. Se desconoce la fecha de su nacimiento, que podría haber sido en Leiden, aunque sí consta la de su fallecimiento, 1529(1).

Emile Meijer concreta su actividad en Amberes entre 1506 y 1527 y le considera discípulo de Geertgen tot Sint Jans. Así mismo, opina que el estilo de Cock es claro heredero de finales de la Edad Media (del llamado estilo internacional), basándose en el pequeño tríptico, del Rijksmuseum de Amsterdam, cuya tabla central representa una escena del Calvario, *Cristo en la Cruz entre los dos ladrones*, y las laterales, los donantes; obra, por otra parte, muy alejada de la que nos ocupamos². Otros estudiosos lo han identificado con Lucas Cornelisz.

En Amberes, a partir del año 1506, aparece registrado en el gremio de San Lucas como maestro³.

El 6 de agosto de 1502, contrajo matrimonio con Clara, la hija de Peter van Beeringen⁴. Jan Wellens de Cock era probablemente el mismo que un Jan de Cock que realizó numerosos encargos para la guilda *Onze-Lieve-Vrouw Lof* (“Alabanza de Nuestra Señora”).

En 1507, es requerido para la restauración del altar de dicha guilda en la catedral de Amberes, altar que probablemente fue destruido durante el *Beeldenstorm* (destrucciones de imágenes religiosas y decoraciones de las iglesias católicas, que tuvieron lugar en Europa durante el siglo XVI), acontecido en 1566 en dicha ciudad⁵.

NOTAS

1. J. M. Andrade y M. Borobia, *op. cit.*, p. 245.
2. E. Meijer: *Tesoros del Rijksmuseum*. Aguilar. Madrid, 1988, p. 38.
3. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 579.
4. J. van der Stock: *Printing Images in Antwerp. The introduction of Printmaking in a City*. Sound & Vision Interactive. Rotterdam, 1998, pp. 258, 259.
5. Véase, P. J. Arnade: *Beggars, Iconoclasts, and Civic Patriots: the Political Culture of the Dutch Revolt*, Cornell University Press. Ithaca (Nueva York), 2008.

ILUSTRACIONES



1. *Tribulaciones de san Antonio*. James Ensor



2. *Tentación de san Antonio*. Salvador Dalí



3. *Tríptico de las Tentaciones de san Antonio*. El Bosco



4. *La Tentación de san Antonio Abad*. Quentin Massys y Joachim Patinir



5. *Duquesa fea*. Quentin Massys



6. *El carro de heno*. El Bosco



7. *Tentación de san Antonio*. Pieter Huys



8. *Tentación de san Antonio*. Anónimo



9. *El sueño de Felipe II*. El Greco

PINTURA ITALIANA

LA MÚSICA Y LO DIVINO



GIOVANNI AGOSTINO DA LODI (Pseudo-Boccaccino)

Pan y Siringe.

H. 1510.

Óleo sobre tabla.

46 x 36,5 cm.

Instrumento musical: lira *da braccio*.

Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Esta obra es una de las dos tablas que posiblemente decoraban un *cassone*¹, un cofre o baúl donde se guardaba el ajuar nupcial. (La segunda tabla, *Ladón y Siringe*, también pertenece a la colección Thyssen-Bornemisza).

Ambas obras recogen escenas de la leyenda del dios Pan y la ninfa Siringe, aunque, en nuestra opinión, podría tratarse tanto de estos dos personajes como de un sátiro y cualquier otra ninfa. Por otra parte, es necesario tener también en cuenta, la escena que aparece en segundo término, que podría referirse a Apolo y Dafne.

David Ekserdjian, en el catálogo de la exposición *Old Master Paintings from the Thyssen-Bornemisza Collection*. (Londres. Royal Academy of Arts. Marzo-Junio 1988), hizo referencia a las dificultades que existen para conectar los dos pasajes de la historia de la ninfa Siringe con las imágenes del Pseudo-Boccaccino².

Ovidio relató en el Libro I de *Las Metamorfosis*³ la leyenda de Pan y Siringa. En ella se explica el origen del instrumento llamado siringa o flauta de Pan.

El nombre de siringa se le da también al instrumento con el que Mercurio adormece a Argos Panoptes a fin de darle muerte, pero en esta ocasión podría tratarse de un instrumento monocálamo en lugar del policálamo construido por Pan. Este último podía tener, según la época o el lugar, de 5 a 13 tubos, de tamaño creciente y juxtapuestos.

Según Bragard y De Hen⁴, los griegos y los romanos nunca utilizaban la siringa en sus recitales o conciertos porque se la consideraba como un instrumento de posibilidades muy limitadas y por ello quedó relegada a los pastores. Sin embargo, es de la siringa policálama de donde nacerá el rey de los instrumentos: el órgano.

Pan (confundido frecuentemente con Fauno o Silvano, denominaciones que pluralizadas se utilizan también para los sátiros), es el dios pastoril de Arcadia; mitad hombre y mitad macho cabrío y, según la mayoría de los autores, sin la cola de caballo que presentan los sátiros. Pan es el inventor de la flauta llamada siringa⁵ y también era el que producía en el ganado las estampidas o “pánico”, sobre todo cuando se le despertaba de su siesta. Su genealogía ofrece distintas versiones.

Siringa es la ninfa más hermosa entre todas las que habitan los montes de la Arcadia, únicamente Diana hubiera podido competir con ella, ya que el arco de ésta era de cuerno y el de aquélla, de oro. Pan coronado de ramillas de pino, la encuentra un día en que bajaba del monte Liceo y le habla así: “Cede ¡oh bella ninfa!, a los deseos de un dios que desea llamarse tu esposo”. La ninfa, insensible a esta aspiración, se limita a huir; y como Pan se lanza en su persecución, al llegar al arroyo Ladon, suplica a las náyades que la socorran; y éstas para salvaguardar su virtud la convierten en cañas. Cuando Pan llega no puede abrazar sino a un manojo de huecos canutillos cuyo rumor tanto le agradó que decidió adaptar sus armonías a ellos. “Os abrazo, ¡oh cañas! -porrumpe-, y desde hoy os abrazaré, como esposo, de mil maneras diferentes y siempre ardorosas” Y desde ese día, un nuevo instrumento de música asombra al mundo, y lleva su nombre evocador, el de la ninfa: Siringa⁶.

Isaac Asimov⁷ añadió otro tipo de música en la que la desgraciada ninfa dejó también sus huellas: la región del aparato fonador de los pájaros en donde se produce la vibración para sus cantos y que es llamada “siringe”.

El gran representante de la poesía romántica, el inglés John Keats (1795-1821) dedicó a su amigo J. H. Leigh Hunt un poema con la leyenda de Pan y Siringa:

*So did he feel who pulled the bough aside,
That we might look into a forest wide
Telling us how fair trembling Syrinx fled
Arcadian Pan, with such fairful dread.
Poor nymph - poor Pan - how he did weep to find
Nought but a lovely sighing of the wind
Along the reedy stream; a half-heard strain,
Full of sweet desolation, balmy pain.
 (“Así se sintió él, que apartó la rama a un lado,*

para que pudiéramos mirar al interior del extenso bosque
diciéndonos como delicadamente la temblorosa Siringe se escapó
del arcadio Pan con un temor horroroso.
Pobre ninfa –pobre Pan- , cuánto lloró para encontrarse
solo con un hermoso suspiro del viento
a lo largo del arroyo bordeado de juncos; unas armonías a media voz,
llenas de dulce desolación, de aliviador dolor.”)⁸.

En la tabla del Pseudo Boccaccino la escena es un tanto curiosa. Una ninfa (¿Siringe?) aparece sentada sobre una roca sin ningún atisbo de acoso por parte del otro personaje quien, al contrario, parece deleitarla con las melodías que interpreta con una *lira da braccio*. La ninfa le escucha ensimismada, con la mirada puesta en la mirada de él, mientras que con su brazo izquierdo le rodea los hombros.

La música, aquí, no parece estar en paralelo con el desenlace de la fábula de Pan y Siringe sino, más bien, parece desempeñar un papel similar al que ocurre en la historia de Apolo y Argos o en la de Orfeo y Euridice; es decir, encantar, tranquilizar e incluso, adormecer. Por ello, podría más bien tratarse de un sátiro en lugar del dios, toda vez que no es posible apreciar si está dotado o no de una cola de caballo. James Hall en su *Diccionario de temas y símbolos artísticos*⁹ explica que, a veces, estos personajes aparecen reconciliados con las muchachas y las ninfas están sentadas sobre las rodillas de los sátiros que coquetean con ellas.

Pero no es ésta la única escena que aparece en la tabla. En un segundo término hay otros dos personajes. La masa rocosa impide ver en su totalidad al de la izquierda; tan sólo aparece la mano y el rostro vuelto hacia atrás, de una mujer joven, con una abundante cabellera, que comprueba la distancia que le separa de la otra figura. Esta última es la de un joven vestido a la manera renacentista italiana, en actitud de correr, con los brazos extendidos para dar alcance a la doncella. Esta segunda escena, sí reflejaría la descrita en la leyenda de Pan y Siringa, pero el dios Pan no aparece con ninguno de sus atributos por lo que también podría tratarse del mito de Apolo y Dafne, momentos antes de convertirse esta última en un laurel.

Las dos escenas están inmersas en un mismo paisaje rocoso; pero la que sucede en primer término está rodeada de una naturaleza más salvaje, más agreste, con matorrales, hierbas, arbustos, etc.

La escena situada en segundo término, también tiene como fondo un montículo rocoso coronado por un castillo amurallado. La utilización de este tipo de paisaje es bastante frecuente en la época. Entre otros lo encontramos en: Leonardo da Vinci (*Virgen de las rocas* y *La Gioconda* -Paris. Musée du Louvre-), Bramantino (*La Adoración de los Magos* -Londres. National Gallery-), Lorenzo Lotto (*San Jerónimo en el desierto* -Paris. Musée du Louvre-) y, particularmente, Mantenga (*Resurrección* -Tours. Musée des Beaux Arts-; *Martirio y traslado del cuerpo de San Cristóbal* -Padua. Iglesia degli Eremitani, Capilla Ovetari-; *Oración en el Huerto* -Londres. National Gallery-).

A la colección Thyssen-Bornemisza pertenece la *Lapidación de San Esteban* de Dosso y Battista Dossi (h. 1525. En depósito en Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña), que presenta un paisaje, absolutamente convencional en el que aparecen algunos elementos muy similares al paisaje del Pseudo-Boccaccio.

Entre las dos masas rocosas vemos unos árboles de copa redondeada que medio ocultan otra arquitectura de la que sólo vemos unas almenas y dos sólidos torreones rematados por pináculos.

El lienzo es casi monocolor, a excepción del centro, en la parte superior, donde un claro de nubes nos deja ver un cielo fuertemente iluminado y una lejana montaña del mismo gris azulado que las nubes más cercanas. Pero el color que sin duda atrae toda la atención del espectador, es el rojo brillante que el artista ha utilizado para las calzas del personaje masculino (¿Apolo?) en la segunda tabla.

Es difícil interpretar el mensaje que encierra esta obra a partir de esas dos escenas simultáneas, que nos presentan épocas diferentes, paisajes diferentes y actitudes diferentes ante el requerimiento amoroso.

Una posible interpretación podría tener como argumento el hecho de que la tabla formara parte de la decoración de un *cassone* de novia.

La creciente valoración de todas las actuaciones humanas, signo inequívoco del Renacimiento, se extendió, también, a las relaciones amorosas. El tratado *De arte amandi* escrito por André le Chapelain a principios del siglo XIII¹⁰, alcanzó un enorme éxito, del que dan fe las numerosas ediciones que de él se hicieron durante los siglos XV y XVI, bajo títulos diversos. La permanencia de esta obra medieval durante el Renacimiento muestra la conexión existente entre el “otoño” de la Edad Media y los primeros siglos de la Edad Moderna. Entre los trece preceptos que propone Chapelain, el decimosegundo dice así: “Sé siempre pulido y cortés”; y el decimotercero: “Si te das a los placeres del amor, no debes rebasar los deseos de tu amante”¹¹.

El *cassone* de una novia comunicaría de esta manera tan sutil y delicada, sin necesidad de palabras, cómo deseaba ser amada.

Otra posible interpretación, sería una invitación a la castidad que con frecuencia se simbolizaba en la decoración de estos *cassoni*¹²

Quizá por ello el instrumento que aparece en manos de Pan (en el caso de admitir que se trata de este dios), no es la esperada siringa, instrumento que simboliza a la mujer acosada cuya única salvación fue convertirse en cañas, sino un instrumento de cuerda, propio de los músicos-poetas de finales de la Edad Media.

En esta y en otras escenas mitológicas de difícil interpretación siempre hay que tener presentes las licencias que se tomaban los creadores al realizar este tipo de obras, no como alguien que narra una historia, sino como quien compone una poesía.

El instrumento que está tocando el dios Pan (o el sátiro), en nuestra tabla, pensamos que puede ser una lira *da braccio*. (De este instrumento derivará la viola tenor que será el modelo de la familia de las violas)¹³.

La lira *da braccio* surgió en Italia hacia finales del siglo XV, y podría decirse que es una evolución de la fídula con bordones. La caja de resonancia era bastante grande y, al principio, apenas tenía escotaduras. El mástil era relativamente corto en comparación con el tamaño de la caja, y más ancho que el de las violas *da braccio*; el diapasón carecía de trastes. El clavijero era plano y solía tener forma de hoja o de corazón (en nuestra tabla vemos que tiene forma triangular). En el Kunsthistorisches Museum de Viena, se conserva un ejemplar, construido por Giovanni d'Andrea, en Verona, en 1511. Hemos visto instrumentos parecidos en *La Coronación de la Virgen con cinco ángeles* del Maestro de 1335, y en *La Virgen de la Humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles* de Cenni de Francesco (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino); en el *Tríptico de la Santa Faz* (Siglo XIV. Pintura Alemana. Apartado, La Música y lo Divino); y en la *Asunción de la Virgen* de Johann Koerbecke (Siglo XV. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino).

El instrumento que aparece en la tabla del Seudo-Boccaccino posee una caja muy ancha, con las escotaduras muy poco pronunciadas. Los oídos tienen forma de “C”. El mástil, asombrosamente corto, está insertado en la tabla de armonía. En el clavijero, que como acabamos de decir, tiene forma triangular, vemos insertadas seis clavijas laterales, lo que nos indica que el instrumento está dotado de seis cuerdas (distanciándose por ello de los modelos habituales en los que aparecen atravesando la parte superior del

clavijero). El arco, enormemente estilizado y ligeramente curvado, nos revela el poco interés que ha puesto el artista en su representación.

La forma de sujetar el mástil, a la altura del corazón, se va acercando a la de los futuros violines y violas, aunque la caja de resonancia permanece todavía apoyada sobre el pecho.

Dos magníficos ejemplos de lira *da braccio* los tenemos en *Concierto de ninfas o Mujeres músicas* –fig. 1- de Tintoretto (segunda mitad del siglo XVI. Dresde. Gemäldegalerie), y en *Los sentidos corporales: el oído* –fig. 2- de Brueghel de Velours (1617. Madrid. Museo Nacional del Prado).

También encontramos frecuentemente en escenas religiosas o mitológicas de artistas italianos coetáneos de nuestro artista, instrumentos muy similares, como por ejemplo, en los ángeles músicos de *La Virgen con el Niño y santos* –fig. 3- de Bartolomeo Montagna (Milán, Pinacoteca di Brera), en *El Parnaso* –fig. 4- de Rafael (Roma. Stanze Vaticane, Stanza della Signatura) o en la *Sagrada conversación* fig. 5- de Giovanni Bellini (Venecia. Iglesia de San Zacaria).

Da Lodi ha querido que la lira *da braccio* ocupe un lugar destacado en su cuadro y ha conseguido resaltarla al quedar enmarcada por el juego de volúmenes de las masas rocosas.

Lope de Vega hace alusión a este instrumento en un fragmento del romancillo “Así Fabio cantaba”, cuando Dorotea lee:

(...) Ya lloraba la aurora,
y abriendo clavellinas,
como miraban perlas,
pensaban que era risa;
cuando a las solas peñas,
que el eco repetían,
cantó, pasando el arco,
a la sonora lira:
Amar tu hermosura,
gracia y discreción,
no quiero, Amarilis,
que se llame amor. (...)14.

NOTAS

1. Otros grandes artistas del *Cinquecento*, como Boticelli, Filipino Lippi o Piero di Cosimo, también decoraron estos *cassoni*.
2. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 162.
3. Ovidio, *Las Metamorfosis*. I 689-712. En A. Ruiz de Elvira: *Mitología Clásica*. Gredos. Madrid, 1984 (3ª ed), p. 98.
4. R. Bragard y F J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et dans l'histoire*. A. De Visscher. Bruselas, 1967, p. 27.
5. Antonio Ruiz de Elvira ha traducido el nombre del instrumento de Pan como caramillo, pero el caramillo es un aerófono con lengüeta batiente, derivado del *aulos* griego y de la *tibia* romana y antecesor del oboe y del clarinete. Los poetas y cronistas de la Edad Media lo mencionan frecuentemente en las descripciones de música campestre. El tubo cilíndrico constaba de ocho o nueve agujeros y era muy similar a la chirimía. El instrumento que inventó Pan (que además de recibir el nombre de siringa se le conoce también con el nombre de flauta de Pan), consta de una serie de tubos de caña o de otra materia de diferente longitud en donde la columna de aire vibra por el soplo directo del ejecutante. Thomas Bulfinch (o su traductor), también confunde la siringa con el caramillo al referirse a Mercurio cuando va al encuentro de Argos para darle muerte. Dice Bulfinch que al llegar Mercurio a la tierra, fingió ser un pastor que guiaba su rebaño y ... *mientras caminaba tocaba su caramillo. Eso que llaman siringa o flautas de Pan*. (T. Bulfinch: *Historia de Dioses y Héroes*. Montesinos. Barcelona, 1999, p. 61).
6. Ovidio: *Las Metamorfosis*. Espasa Calpe, Col. Austral. Madrid, 1999 (15ª ed.), p. 32.
7. I. Asimov: *Las palabras y los mitos*. Laia. Barcelona, 1965, p. 88.
8. En T. Bulfinch, *op. cit.*, p. 63.
9. J. Hall: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza. Madrid, 1996 (2ª ed.), art. Sátiro.
10. Los tratados en torno a las reglas del amor, los *Códigos de Amor*, empezaron a aparecer en el siglo XII.
11. En J. Pijoan: *Historia del mundo*. Vol. VI. Salvat Editores. San Sebastián - Barcelona, 1972, p. 385.
12. La serie de los *Trionfi* de Petrarca aparecía representada frecuentemente (no siempre completa) en los *cassoni* italianos. En los seis poemas cada figura triunfa sobre la anterior; en primer lugar aparece el Amor para ser vencido por la Castidad. Éste fue uno de los asuntos más repetidos en los paneles de los *cassoni* como ejemplo moral para la

joven novia.

13. Los humanistas en su afán de aproximarse a la Antigüedad, denominaron así a este instrumento a pesar de tocarse frotando un arco.

14. F. Lope de Vega: *La Dorotea* (y F. de Rojas: *La Celestina*). Ediciones Ibéricas. Clásicos Bergua. Cuchía (Cantabria), 1960 (3ª ed.), p. 315.

DATOS BIOGRÁFICOS

Los últimos estudios sobre el Pseudo-Boccaccino, identifican a este pintor lombardo, activo en Venecia a principios del siglo XVI, con Giovanni Agostino da Lodi.

En 1890, Bode lo había denominado como Pseudo-Boccaccino. Borenius, en 1912, estuvo de acuerdo con esta denominación, igual que Suida en 1956 y Heinemann en 1969, quienes fecharon esta tabla y su pareja, en la segunda década del siglo XVI.

Borghero, en 1986, aludió a las semejanzas que se habían apreciado entre su obra y la del cremonés Boccaccio Boccaccino (activo 1465-1525), alumno de Bramantino, en el que se pueden encontrar fundidas las enseñanzas ferraresas de Ercole de' Roberti y de Lorenzo Costa, y la veneciana de Giovanni Bellini¹.

Posteriormente, otros críticos como Lucco, Natale y Moro, trataron de identificar a Pseudo-Boccaccino con Giovanni Agostino da Lodi. Esta identificación se corroboró hace poco tiempo, gracias a dos hallazgos. El primero, la firma de Lodi en una obra que representaba a san Pedro y a san Juan, perteneciente a la Pinacoteca di Brera, y hasta entonces atribuida a Boccaccio Boccaccino. El segundo fue una segunda firma en un dibujo, una *Alegoría de la Prudencia*, vendido en Sotheby's, de Nueva York, en 1986. El hecho de que estas dos obras fueran autógrafas de Lodi y que su estilo coincidiera con el de Pseudo-Boccaccino, llevó a identificar definitivamente al anónimo maestro con Giovanni Agostino de Lodi².

NOTAS

1. J. M. Pita Andrade y M. Borobia: *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1992, p. 184; M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 162.
2. M. Borobia, *Ibid*, p. 598.

ILUSTRACIONES



1. *Mujeres músicas*. Tintoretto



2. *El oído*. Brueghel de Velours



3. *Virgen con el Niño y santos*.
Bartolomeo Montagna



4. *El Parnaso*. Rafael



5. *Sagrada conversación*.
Giovanni Bellini



JACOPO ROBUSTI “IL TINTORETTO”

El Paraíso

H. 1588.

Óleo sobre lienzo.

164,5 x 492 cm.

Instrumentos y elementos musicales: laúd, cordófono pulsado, cordófono frotado, posible membranófono y libro de música.

El imponente cuadro de más de ocho metros cuadrados que preside el vestíbulo del Palacio de Villahermosa es un estudio de la enorme tela apaisada (según John Steer, el cuadro más grande del mundo)¹, con la que *il Tintoretto* decoró el paño de la pared este de la Sala del Consiglio Maggior del Palazzo Ducale de Venecia. Este espacio de grandes dimensiones era el lugar de reunión de los miembros del Consejo, patricios venecianos que llegaron, por entonces, a superar el millar. El antes llamado *Consilium Sapientis* (“Consejo de Sabios”), era el máximo órgano político de la República de Venecia.

Como consecuencia del grave incendio que sufrió el palacio en 1577, y en sustitución del antiguo fresco de Guariento (h. 1365), que había resultado muy afectado por el fuego, se organizó un concurso convocado en torno a 1582, con el mismo asunto que el del fresco dañado: la Gloria y la Coronación de la Virgen rodeada de jerarquías celestes².

Tintoretto no consiguió el encargo que fue adjudicado a Veronés y Bassano. Sin embargo, al morir el primero, en 1588, y al no haber todavía empezado Bassano en esa fecha el encargo, se convocó un segundo concurso que ganaría Tintoretto con *El Paraíso*³.

El primer estudio para esta inmensa obra se conserva actualmente en el Museo del Louvre –fig. 1-. En el Museo del Prado se conserva otra versión –fig. 2-. (Seguramente, este último lienzo formaba parte del conjunto de obras que Velázquez trajo consigo de Italia para Felipe IV).

Pero el boceto en el que se basó el artista es el del Museo Thyssen-Bornemisza.

En 1588, el pintor, que ya había cumplido setenta años, realizó el encargo en su taller, a partir de este boceto. Le llevó seis años terminar el gran lienzo que quedó concluido con la ayuda de sus hijos Domenico y Marietta, en 1594, poco antes de morir.

Este último boceto es el que posee dimensiones ligeramente más reducidas. Fue una de las obras requisadas en Italia durante la Revolución Francesa y el Imperio (en 1799, pertenecía al Palacio Bevilacqua de Verona. En 1815, los comisarios de los países aliados, recuperaron todas las obras maestras procedentes de Roma, Florencia, Parma, Venecia y Bolonia, pero aceptaron dejar algunas obras importantes entre las que se encontraba *El Paraíso* de Tintoretto).

La palabra griega *paradeisos*, derivada de la persa *pardés*, designa un jardín cerrado.

En el *Génesis* (2,8) se describe el jardín plantado por el Señor en Oriente, en cuyo centro estaba situado el árbol de la vida y el de la ciencia del bien y del mal. Esta creencia estaba inspirada en antiguos mitos mesopotámicos relacionados con una “Edad de Oro” desaparecida. Pero la literatura apocalíptica sitúa el Paraíso en el cielo y no sobre la tierra, y lo relaciona con la exaltación prometida en Jerusalén, al final de los tiempos: es la nueva Jerusalén del *Apocalipsis* de san Juan (21,22).

Los Padres de la Iglesia describieron el paraíso como el lugar de la luz y de la gracia donde se encuentran los bienaventurados. A partir del siglo XIV, la *Divina Comedia* de Dante ejercería una enorme influencia sobre su imagen.

La visión del *Paraíso* de Tintoretto gira en torno al motivo central de la parte superior que corresponde a la Coronación de la Virgen; si bien, los tres bocetos conservados presentan variantes.

En la versión del Museo del Louvre, las figuras son de menor tamaño y tienen una disposición más lineal; los grupos están menos abigarrados y la mayoría de los personajes aparecen de frente. En cambio, en el cuadro de la colección Thyssen-Bornemisza, no sólo aparecen de frente sino también, muchos de ellos, de espaldas, contorsionados, en inverosímiles escorzos, por lo que esta versión está mucho más próxima al *Juicio Final* de Miguel Ángel –fig. 3- (1537-1541) de la Capilla Sixtina⁴, y al de Signorelli –fig. 4- (1499-1502) en la Capilla de San Brizio de la catedral de Orvieto.

En el boceto del Louvre, el grupo central es el que acapara la mayor atención no sólo por su ubicación sino también por ser las figuras de mayor tamaño, sin que ello se deba a una intención de perspectiva, únicamente parece haber un interés en resaltar a los personajes bienaventurados entre los que se encuentran dos pontífices. Casi todas las figuras están sentadas y algunas recostadas.

En la versión del Museo Thyssen-Bornemisza, los grupos aparecen como flotando entre nubes que, en la parte inferior, se abren para dejar ver un cielo azul lleno de estrellas. La luz en los tres estudios es natural pero está tratada en función del color. La fuente de esa luz no está en primer término, sino que procede de atrás. Esta forma de utilizar la luz es propia de la iluminación de un escenario teatral⁵.

El tratamiento cromático y el procedimiento de perspectiva también difieren en los tres casos.

En el lienzo del Museo Thyssen son dos los colores que ocupan el fondo. En los dos tercios superiores encontramos un amarillo apagado, casi ocre, sobre el que destacan los tonos pastel de las figuras que se sitúan en segundo término y que contrastan con los apagados tonos de las figuras que están delante. El intenso azul del tercio inferior (muy próximo al de fra Angelico)⁶ ayuda a destacar los cúmulos grises y rosáceos sobre los que el artista ha colocado los oscuros personajes, mientras que en el segundo término, si bien mantiene como antes los tonos pastel, ahora las figuras están mucho más trabajadas.

Tintoretto se apartó por completo en esta obra de la *maniera* florentina; la expresividad y el dibujo fueron suplantados por una enorme rapidez en la forma de pintar junto con un marcado interés por el juego del color y de la luz. Esta *presteza* fue duramente criticada por Vasari quien en la introducción de la vida de Tintoretto afirmaría:

En las cosas de la pintura es muy extravagante, caprichoso, rápido y decidido, como perfectamente se puede ver en sus obras, y sobre todo en la composición de las historias fantásticas, realizadas por él de forma distinta, apartadas por todo lo establecido por los demás pintores. Es más, superó su propia extravagancia con nuevas y caprichosas invenciones y extrañas ocurrencias de su cerebro, trabajando sin una idea previa y sin dibujo, como dando a entender que el arte de la pintura es una burla. En ocasiones dejó unos esbozos como obras acabadas, trabajadas de forma tan basta que en ellos se ven las pinceladas dadas con vigor y hechas más por azar que por el dibujo y el juicio⁷.

En cuanto a la iconografía musical de los tres estudios, en el del Museo del Louvre, el grupo de ángeles músicos es más numeroso y tañen, de izquierda a derecha: una espineta, un salterio, un arpa, una flauta, un laúd y una viola (o lira) *da braccio*. En el del Museo del Prado no se pueden distinguir los instrumentos por lo que incluso cabe la posibilidad de que el artista, en esta ocasión, prescindiera de ellos.

El grupo de ángeles músicos del Museo Thyssen-Bornemisza está situado en el centro de la parte inferior del lienzo. El único instrumento que se puede ver en su totalidad es un laúd de cuello quebrado. El mástil es corto y el cuerpo presenta una marcada silueta piriforme. La tabla armónica se supone decorada con la correspondiente roseta pues así lo deja entrever el juego de sombras. No se distinguen las clavijas ni las cuerdas.

El ángel que está más a la derecha del grupo, aparece de espaldas, y sobre su brazo izquierdo se adivina el mástil de un instrumento de cuerda pulsada. La posición de los brazos nos permitiría aventurar que podría tratarse de otro instrumento tipo laúd como por ejemplo una tiorba o incluso un cistro.

En el lado izquierdo del grupo, otro ángel sostiene un libro abierto del que sólo vemos los cantos superiores; podemos suponer que es un álbum de partituras. Continuando hacia la izquierda, aunque ahora en segundo término, otro ángel, colocado de espaldas, aparenta tocar un instrumento de cuerda con un arco; esta suposición es debida a la posición del brazo derecho que se ajusta claramente a la manera de sujetar el arco en el caso de las violas *da gamba*. A su lado, más abajo, otro ángel de menor tamaño aparece de frente: va vestido con una túnica blanca y está fuertemente iluminado; la imprecisión del dibujo no deja apreciar claramente el instrumento que tiene en sus manos pero podría ser un membranófono tipo pandero o pandereta.

En segundo término y bajo una intensa luz, otras figuras podrían estar en actitud de tocar algún instrumento. Su pequeño tamaño, así como el *sfumato* que ha empleado Tintoretto impide una exacta apreciación.

No podemos dejar sin mencionar el lugar que ocupó Venecia en la música del Cinquecento.

En primer lugar, las peculiares características de la basílica de San Marcos, con su espaciosa arquitectura y con los dos órganos ubicados en lados opuestos, obligaron a los compositores a tener en cuenta todas las posibilidades que ello les ofrecía. Así, se desarrolló un gran estilo antifónico, en donde distintos grupos corales e instrumentales se alternaban y también intervenían en conjunto, unidos por los sonidos del órgano.

Sería uno de los compositores *oltramontani* el primero que utilizó este impresionante efecto: el flamenco Adriaen Willaert, maestro de capilla de San Marcos desde 1527, hasta su muerte, en 1562.

A Willaert se le ha considerado el fundador de la Escuela de Venecia. Compositores de toda Europa llegaban a la *Serenissima* para estudiar con él; sus exigencias eran muy altas, tanto para el canto como para la composición.

(Un curioso decreto publicado en Venecia en 1546, disponía que ningún canónigo o sacerdote interrumpiese la interpretación de los organistas, sino que deberían mantenerse callados y esperar pacientemente hasta que acabasen la pieza. En dicho decreto se mencionan las interpretaciones a dos órganos de Annibale Padovano y Parabosco o Merulo, así como las de éste último y Andrea Gabrieli⁸. Ello nos demuestra la gran consideración que recibían los intérpretes y el carácter virtuosístico de la música para órgano del siglo XVI, que exigía una gran destreza; si bien, no existe demasiada música escrita para este instrumento por estar basada, la mayoría de las veces, en improvisaciones).

Gioseffo Zarlino sucedió como maestro de capilla, en 1565, al flamenco Cipriano de Rore que había sido alumno de Willaert. Zarlino también alcanzaría gran fama por sus importantes publicaciones teóricas⁹.

El cénit de la polioralidad llegará con Andrea Gabrieli y especialmente con su sobrino, Giovanni Gabrieli. Con Andrea puede darse por concluido el predominio flamenco. En 1564, había sucedido a Annibale Padovano, y en 1585, a Claudio Merulo, en el puesto de primer organista de San Marcos. De 1565 data su primera obra publicada, las *Sacrae Cantiones* a cinco voces. También escribió para ser interpretadas en San Marcos, un libro de Misas, las *Ecclesiasticae Cantiones* a cuatro voces. En todas estas composiciones se incluye la utilización de instrumentos, incluso cuando las partes vocales son idénticas a las instrumentales.

Giovanni, en 1586, tras la muerte de su tío, es nombrado primer organista y compositor principal de San Marcos, puesto en el que permaneció hasta su muerte, en 1612. Las obras que compuso durante esos años le convirtieron en uno de los compositores más reconocidos de Europa; pero su fama tuvo un vertiginoso ocaso en su propia tierra. La polifonía veneciana se fue eclipsando a medida que las corrientes musicales fluían hacia el campo de la monodía y del *melodramma*. En el siglo XVII, la “lección” de Gabrieli ya no sería comprendida ni practicada.

Tanto Andrea como Giovanni, en torno a 1580, compusieron grandes obras para múltiples coros, grupos de metales e instrumentos de cuerda y órgano. Estas obras son las primeras en incluir indicaciones dinámicas, y también son de las primeras que incluyen instrucciones para la instrumentación.

Tintoretto, alrededor de 1560-1563, realizó, además de la serie de pinturas para la iglesia de la Madonna dell'Orto, las puertas del antiguo órgano de la Cappella Maggiore.

Otro factor que promovió este rico período de creatividad musical fue la imprenta. A principios del siglo XVI, la República de Venecia, próspera y estable, se convirtió en un importante centro de edición de música. Los compositores vinieron desde toda Europa para beneficiarse de la nueva técnica, que entonces sólo tenía unas décadas de desarrollo.

Se ha comparado la escuela musical veneciana con la pintura veneciana. Ambas hacen uso profuso del color, aplicado el término, en el caso de la música, para denotar el dramatismo y el contraste.

Terminamos con unas palabras de Julián Gállego que calificó a nuestro artista de “demasiado humano”, en relación con sus obras de asuntos religiosos:

En Tintoretto, pintar no es ascender penosamente la misma escalera, una vez y otra, sino inventar nuevas ascensiones (muy cerca de trescientas) de inusitadas audacias y equilibrios. Era, sobre todo, un decorador de iglesias y palacios, con una sabrosísima inventiva en los temas, sacros o cortesanos, y una insuperable humanidad y nobleza en los retratos. Siempre he sentido sus enormes “telari” para los dos pisos de la “Scuola di San Rocco”, en Venecia, van más lejos que la bóveda de la Capilla Sixtina, en el Vaticano, obra maestra de Miguel Ángel. Nadie ha concertado de manera tan sublime la representación de las historias (sacras o profanas) con una vivacidad en el diseño, en la composición, en los colores, en las valientes pinceladas que tan sólo nuestro Greco ha tratado de equiparar. Es un narrador inigualable cuando nos “cuenta” las historias sacras o profanas de sus muros vénetos¹⁰.

NOTAS

1. El impresionante cuadro mide 22,6 x 9,1 metros.
2. Además de los tres bocetos que se conservan de Tintoretto, se conservan también los de Veronés (Lille. Musée des Beaux Arts), Bassano (San Petersburgo, Museo del Ermitage), Palma el Joven (Milán. Pinacoteca Ambrosiana).
3. M. Laclotte y J. P. Cuzin: *El Louvre. La pintura europea*. Éditions Scala. París, 1993, p. 176.
4. Guillermo Solana comentó en una entrevista realizada con motivo de la exposición *Tintoretto. El Paraíso*. Contextos de la Colección Permanente. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Junio-agosto 2006, que la tela de este museo “rivaliza” con el *Juicio Final* de Miguel Ángel y “... hace del hall del museo nuestra pequeña Capilla Sixtina”. La obra fue restaurada a lo largo de 2012, en un espacio abierto desde el que los visitantes podían contemplar el minucioso proceso de estudio y restauración. En una primera fase, los expertos trataron de devolver la estabilidad al enorme lienzo, estudiándolo en profundidad a través de macrofotografías, radiografías, reflectografías y análisis químicos, entre otras técnicas. Gracias a los avances en fotografía digital, pudieron documentar fielmente la calidad cromática de la obra y todas las intervenciones precedentes, “evidentes en las numerosas alteraciones que se detectaron”, según informó el museo a través de un comunicado. En esta etapa de la intervención se descubrieron cambios relevantes en la composición de la obra que habían quedado ocultos (como por ejemplo, la presencia de figuras desnudas a las que Tintoretto cubrió más tarde), la modificación o incluso eliminación de algunos personajes, y la existencia de inscripciones en varias escenas del lienzo.

<http://noticias.interbusca.com/cultura/el-paraiso-de-tintoretto>

5. Es sabido que Tintoretto disponía en una zona recóndita de su casa, de una habitación dedicada a sus investigaciones y estudios donde nadie podía entrar excepto su familia (su “bottega”). En esta especie de laboratorio secreto se encerraba para estudiar el cuerpo humano, alumbrado con todo tipo de velas que iba variando de sitio. Estudiaba dibujos copiados de las estatuas de Miguel Ángel que Daniele da Volterra (“Il Braghettone”), había llevado a Venecia y otras réplicas llegadas a través de Vasari, Sebastiano del Piombo o Francesco Salviati. También realizaba lo que podríamos llamar una “puesta en escena” de sus grandiosas obras, utilizando figurillas de cera que disponía entre decorados arquitectónicos o fondos paisajísticos. A partir de estas

figurillas obtenía los escorzos, drapeados y efectos lumínicos que más tarde aparecerían en sus monumentales obras trabajadas como verdaderas representaciones dramáticas.

6. Durante la restauración del lienzo, en el laboratorio, los análisis químicos permitieron conocer con precisión los materiales originales utilizados por el artista. Así, se descubrió el uso de pigmentos muy valorados en la época, como el lapislázuli, y también su secreto: emplear polvo de vidrio mezclado con la pintura para reflejar la luz y dar luminosidad a la obra.

7. En V. Nieto Alcaide” *Tintoretto*. “El arte y sus creadores”, vol. 11. Historia 16. Madrid, 1993, pp. 18,19. Sobre las fobias y adhesiones que el maestro veneciano despertó en escritores como Jean-Paul Sartre, Henry James, Francisco Ayala, Eugenio d’Ors y Thomas Bernhard, véase V. Molina Foix: *Tintoretto y los escritores*. Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores. Madrid 2007.

8. G. Reese: *La música en el Renacimiento*. Alianza. Madrid, 1988, p. 636.

9. En *Institutioni harmoniche. Dimostrationsi harmoniche*, y *Soplimenti musicali* (1558), además de tratar aspectos filosóficos y de hacer una apología de la polifonía, aparecen los fundamentos físicos de las escalas y de la armonía, así como los primeros intentos para apartarse de los modos eclesiásticos.

10. J. Gállego: “Tintoretto. Demasiado Humano” en *ABC de las artes*, 27 de febrero de 1998, p. 42.

DATOS BIOGRÁFICOS

Jacopo Comin¹, nació en Venecia, el 29 de septiembre de 1518². En su juventud recibió el apodo de “Robusti” que, en realidad, era un apodo heredado de su padre quien durante la guerra de la Liga de Cambrai había defendido enérgicamente las puertas de Padua contra las tropas imperiales. El otro apodo, por el que es más conocido, “il Tintoretto”, se debió al oficio de su padre, Giovanni Battista Robusti, que era tintorero de sedas³.

Jacopo era el mayor de veintidós hermanos. Desde su niñez demostró una gran afición al dibujo (“decoraba” las paredes del comercio de su padre con los colores que éste utilizaba para teñir las sedas).

Cuando contaba alrededor de 17 años, entró de aprendiz en el taller de Tiziano, aunque no se quedaría mucho tiempo. Las relaciones entre ambos fueron distantes a lo largo de toda su vida. No obstante, Vasari cuenta que Jacopo tenía colgado en su taller, un cartel que decía: *Il disegno di Michelangelo ed il colorito di Tiziano*. (“El diseño de Miguel Ángel y el colorido de Tiziano”)⁴

Después, no trabajó con ningún otro maestro pero coleccionaría gran cantidad de vaciados, bajorrelieves, etc. para practicar todo tipo de posibilidades que más tarde llevaba a sus bocetos. Algunas de estas reproducciones provenían de dibujos de copias de esculturas de Miguel Ángel que Daniele da Volterra (“Il Braghettone”), había llevado a Venecia⁵.

Su padre era originario de Lucca. Esta ascendencia podría explicar el interés del artista por los pintores de la escuela tosco-romana, como Miguel Ángel, Rafael y Giulio Romano⁶.

Tintoretto empezó a ejercer como artista independiente en 1539, realizando en esos años temas religiosos, mitológicos y retratos de nobles y burgueses venecianos. Para la sala capitular de la Scuola Grande di San Marco, en 1547-1548, pintó el primer lienzo de toda una serie con la vida de san Marcos, serie que quedaría completada en 1566. En esta tela está representado el santo liberando a un esclavo, y ya se pueden apreciar los atrevidos escorzos y las posturas forzadas que junto a un colorido brillante serán las principales características del artista. Por entonces, Marco Episcopi, que se convertirá al poco tiempo en suegro del pintor, era “Guardian Grande” en la *Scuola Grande di San Marco*.

En 1550 Jacopo Comin contrajo matrimonio con Faustina de Vescovi (Episcopi). El matrimonio tuvo, al parecer, dos hijos y cinco hijas. Otra hija, Marietta, la mayor, fue fruto de una posible relación anterior de Tintoretto con una joven alemana⁶. Marietta, además de ayudar desde muy joven a su padre, se especializó en pinturas de pequeño formato. Son muy pocas las obras que pueden serle atribuidas con seguridad. El Museo del Prado conserva un retrato (no expuesto) de Marietta Robusti (la Tintoretta) con el título de *Dama veneciana*, fechado: siglo XVI. La Galleria degli Uffizi posee un *Autorretrato con un madrigal* de Marietta Comin (Robusti), h. 1580, en el que aparece de medio cuerpo ante el teclado de un clavicémbalo o clavicordio, y sosteniendo un libro de madrigales^x. En la Gemäldegalerie de Dresde se encuentra la que parece ser su única obra firmada “MR”, *Retrato de dos hombres*. Marietta también fue una excelente intérprete tanto de música vocal como instrumental y así lo quiso dejar reflejado en su autorretrato.

Tintoretto, entre 1564 y 1588, realizó la decoración de la Scuola Grande di San Rocco (escuela e iglesia adyacente), en diversas etapas, con escenas de la vida de Cristo, de la Virgen, de la Pasión y de san Roque.

En torno a 1560, había iniciado los numerosos trabajos para el Palazzo Ducale, incluidos los retratos de diferentes dogos: Alvise Mocenigo, Andrea Gritti, Girolamo Priuli y Loredan. Algunas obras se perdieron en el gran incendio de 1577. Junto con Veronés, intervendrá después en la renovación de toda la decoración del palacio.

La vida y la obra de Tintoretto se hallan indisolublemente ligadas a Venecia, ciudad de la que apenas se movió. Únicamente se ha sabido que viajó a Mantua, para llevar a cabo el encargo de la celebración de los fastos de la familia Gonzaga. La serie de ocho lienzos que realizó para el duque de Mantua, los llamados *Fastos de los Gonzaga* (1578-15809), se encuentran hoy en la Alte Pinakothek de Múnich.

Se cree que también pudo haber realizado un viaje a Roma, en 1547; viaje que ayudaría a explicar la influencia de Miguel Ángel en pinturas como el *Milagro de san Marcos* y el *Juicio Universal* de la iglesia de la Madonna dell’Orto⁷. Entre 1592 y 1594, el veneciano pintó la que sería su última obra, el *Entierro de Cristo*, para la capilla de difuntos de San Giorgio Maggiore.

Murió a consecuencia de la peste, el 31 de mayo de 1594. Está enterrado en iglesia de la Madonna dell’Orto, junto a su hija Marietta, en un altar que el pintor había decorado tiempo atrás⁸.

La mayoría de las pinturas de Tintoretto han permanecido en Venecia; muchas de ellas en los mismos lugares para los que fueron creadas.

La magnitud numérica de la obra conservada es tal, que prácticamente todos los grandes museos europeos albergan alguna pintura suya.

En su teatral utilización de la luz y sus forzados efectos de perspectiva, podemos ver ya un anticipo de lo que mostrará la pintura del Barroco.

Federico Zuccaro dejó su visión de la obra del veneciano en unos versos incluidos en “Il lamento della pittura sull’onde venete”, de sus *Scritti d’arte* (1605):

*Ma, ahì lassa che fra poco diedi un crollo,
e dove mi credei venir maggiore,
M’avvenni il caso del fogliuol d’Apollo.
Cadei, misera me, per un Tentore,
Che di far cose grandi mi dié segno,
Mentre ne gli anni suoi era nel fiore
...ma poi di vizaria
Mi posse sotto sopra tutto il regno.
O che capriccio, ò che gran frenesia,
O che furor; ma quel che mi sà peggio
e ch’altri lo seguir ne la pazzia.
A lor dolente io me levai di seggio*

(“Pero, por desgracia, hace poco me desmallé,
porque, cuando creía que me haría mayor,
me pasó lo que al hijo de Apolo.
Caí, pobre de mí, por culpa de un Tintorero,
que me dio pruebas de hacer grandes obras,
mientras estaba en la flor de sus años
...pero por capricho
me puso todo el reino del revés.
Oh qué capricho, oh qué frenesí tan grande,
oh qué furor, pero lo que más me duele
es que otros le seguirán en esa locura.
Con tristeza me levanté del asiento.”)⁹

NOTAS

1. El verdadero apellido del artista, “Comin”, fue descubierto por Miguel Falomir, jefe del departamento de Pintura Italiana del Museo del Prado, y comisario de la exposición *Tintoretto*. Madrid. Museo Nacional del Prado. Enero-mayo 2007. El hallazgo se hizo público a raíz de esta retrospectiva. Véase el catálogo de la exposición y las actas del congreso internacional: *Jacopo Tintoretto*. Madrid. Museo Nacional del Prado, 26 y 27 de febrero de 2007. (M. Falomir. Museo Nacional del Prado. Madrid, 2009). Aunque es preciso decir, que el hallazgo, no todos lo han aceptado.
2. La fecha de nacimiento se ha deducido a partir de la fecha de su muerte; en el registro está escrito que falleció el 31 de mayo de 1594, cuando contaba setenta y cinco años y ocho meses. (L. Quintanilla, E. López Sobrado: *De pintura: vidas comparadas de artistas*. PUBliCan – Universidad de Cantabria. Santander, 2007, p. 131.
3. En un acta notarial aparece escrito: *Ser Jacobus pictor filius ser Baptisti tinctoris super ponte sancti Cassiani*. (En O. Bätschmann: “Jacopo Robusti, llamado el Tintoretto”. *Summa Pictórica: El Manierismo y la Expansión del Renacimiento*. Tomo V. Editorial Planeta. Barcelona, 1999, p. 246.
4. G. Vasari: *Vita de Tiziano*. Edizioni Studio Tesi. Pordenone, 1994, Prefacio, p. XXV.
5. Desde muy joven Tintoretto utilizaba reproducciones de esculturas antiguas y florentinas y las colgaba de cuerdas de manera que podía ver los escorzos proyectados en perspectiva también creaba figuras de barro y de cera para colocarlas en pequeñas casa de cartón con puertas y ventanas. (*Ibid*, p. 132).
6. J. Steer: *La peinture vénétienne*. Thames & Hudson. Londres, 1990, p.161.
7. Véase C. Ridolfi: *The Life of Tintoretto and of his children Domenico and Marietta*. Trad. y ed. de C. Enggass y R. Enggass. Penn State University Press. University Park (Pensilvania), 1984.
8. O. Bätschmann, *op. cit.*, p. 246.
9. F. Zuccaro: “Il lamento della pittura sull’onde venete”, en *Scritti d’arte*. Edic. de D. Hiemkamp. Olschki. Florencia, 1961, p. 118.

ILUSTRACIONES



1. *El Paraíso* Tintoretto (M. Louvre)



2. *El Paraíso*. Tintoretto (M. Prado)



3. *Juicio final*. Miguel Ángel



4. *Juicio final*. Signorelli

PINTURA ALEMANA

LA MÚSICA Y LO DIVINO



ANÓNIMO ALEMÁN (Activo en Suabia h. 1515)

La adoración de los pastores

H. 1515.

Óleo sobre tabla.

159,1 x 65 cm.

Elementos musicales: canto y partitura.

En depósito en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona.

Esta tabla, pertenece al interior del ala izquierda de un tríptico. En el exterior está representada *Santa Ana con el Niño, la Virgen y un donante* –fig. 1-. En el ala derecha, en el interior, aparece la *Presentación del Niño en el Templo*, y en el exterior, *Santa Isabel de Hungría ofreciendo pan y vino a los mendigos* –fig. 2-. El conjunto pertenece a la colección Thyssen-Bornemisza. (Se desconoce el paradero de la escena central que pudo estar formado por un grupo de esculturas exentas, en madera policromada; Isolde Lübbecke apuntó la posibilidad de que una triple Ana, enmarcada por un san Pedro y una santa Isabel de Hungría conservados en el Dminikanermuseum de Rottweil, fueran ese grupo central)¹.

En la tabla de *Santa Ana con el Niño, la Virgen y un donante*, vemos a un minúsculo personaje: es Simon Götz, abad del monasterio de Obermarchtal, situado al sur de Ulm, a cuyo altar pertenecía el tríptico². (Götz fue abad desde 1482, hasta su muerte, en 1514, y cuando falleció no estaba terminado el retablo, lo que ha servido para fijar la fecha aproximada de su terminación). El escudo del monasterio³ aparece sostenido por los *putti*, que ocupan la parte superior de las dos caras exteriores, y a los que el pintor ha colocado sobre un intenso fondo azul.

La escena de nuestra tabla, está enmarcada en una arquitectura ruinosa, configurada por arcos de medio punto, sin cubiertas.

El Niño, en primer plano, en el ángulo derecho, aparece desnudo y con un nimbo dorado. Está acostado sobre un cestillo cubierto de paja sobre el que se ha dispuesto un

pañó blanco. Tras el recién nacido vemos cuatro ángeles de amplias alas, arrodillados en actitud de adoración, si bien, sólo los dos primeros miran al Niño, el tercero mira al espectador, y el cuarto, a la espalda de su compañero.

La Virgen también está arrodillada y con las manos juntas. En su nimbo, dorado como el de su Hijo, aparece la siguiente inscripción: *SANCTA MARIA UND IHS*. Su rojizo y rizado cabello se extiende por los hombros hasta alcanzar la cintura, resaltando sobre el negro manto en el que el artista no ha considerado necesario marcar el más mínimo pliegue, por lo que la gran mancha negra resulta de especial dureza; solamente queda suavizada por el rojo de la túnica que se nos muestra mínimamente en los antebrazos y junto al cuadrado escote recubierto por un finísimo y transparente velo.

Tras los cuatro ángeles, un anciano san José aparece vestido con un sayal marrón, ceñido a la cintura mediante una correa (el pintor, sin embargo, se ha esmerado en marcar en esta prenda toda una serie de pliegues). Por encima, lleva echada una capa del mismo rojo que el del vestido de la Virgen. El santo apoya su mano derecha sobre un bastón, mientras que con la izquierda sostiene un farol, objeto que sustituye a la vela y que encontramos con bastante frecuencia en el siglo XV, aunque irá desapareciendo paulatinamente⁴. Su rostro, excesivamente girado no le permite llevar la mirada directamente al Niño, por lo que da la sensación de que lo está mirando de reojo.

La disposición en diagonal de las tres figuras de la izquierda, seguramente forzada por las dimensiones de la tabla, dota de cierto estatismo al conjunto.

Hemos comparado nuestra Adoración con una *Adoración de los Magos* –fig. 3- de Martin Schaffner, a quien se venía confundiendo con nuestro anónimo artista (h. 1510. Ulm. Ulmer Museum), y no hemos encontrado demasiado paralelismo, excepto la actitud de san José sujetando el farol. Pero donde sí se podría haber basado es en *La Adoración del Niño* –fig. 4-, un grabado de Martin Schonaguer (1470. Washington. National Gallery of Art) en el que el grupo de ángeles cantores (en este caso situados en el ángulo superior derecho), y la figura de san José con el farol, son similares. En la pintura de este mismo artista *La Adoración de los pastores* –fig. 5- (1506. Sväty Anton. Vitajte v Múzeum vo Svätom Antone), firmada con el anagrama de Schonaguer M. S., también vemos a san José con el farol. Así mismo, nuestro anónimo maestro pudo basarse en el grabado de Durero *La Natividad* –fig. 6-, de la serie *Vida de la Virgen*, Estampa 10 de: *Epitome in Divae Partenices Mariae Historiam*. (1511. Madrid. Biblioteca Nacional de España), donde la disposición de los ángeles que rodean la cuna del Niño y las figuras que lo están adorando es la misma.

A la izquierda, tras la Virgen, aparecen dos personajes, cuyo aspecto no está muy claro que sea el de unos pastores (el primero nos recuerda más a un monje, y el que está detrás de él, un hombre joven del que sólo se nos muestra la cabeza, cuyo peinado nos parece estar ligado a la moda renacentista por lo que podría ser alguien en concreto que representase el papel de un pastor).

Es en una escena más alejada tiene lugar el anuncio a los pastores. Sólo aparece uno de ellos, contemplando al ángel que flota en el aire. No podemos ver bien su aspecto aunque su figura parece ser la de un adulto.

Los tres ángeles cantores que están situados sobre el primer arco, en la prolongación de la tabla, poseen unos rasgos infantiles. Con sus voces blancas entonan un cántico jubiloso, siguiendo una partitura que sostiene el primero de ellos. Su vestimenta y sus alas, de un resplandeciente blanco, les otorgan un mayor protagonismo.

Alejado, en el reducido paisaje de fondo, vemos a otro pastor, y en último término, aparecen difuminados (¿los edificios de una ciudad?), un río y unos montículos, todo ello tratado con la misma gama azulada. Para el cielo, el artista ha recurrido al oro con efecto de relieve.

Desde el centro de la tabla, el asno y el buey dirigen su apática mirada, no a la escena sino al espectador.

Con algo de esfuerzo hemos podido entrever en la partitura, que funciona a modo de filacteria, una escritura *cuadrada y negra* que correspondería a un canto llano o gregoriano (*Gloria in excelsis Deo*)⁵, por lo tanto, monódico y escrito sobre tetragrama, y no sobre pentagrama; éste ya se venía utilizando desde tiempo atrás para la música vocal polifónica, y para la cada vez más independizada música instrumental del siglo XVI.

El primer tratado referente a la notación mensural⁶ es el del teórico de la escuela de París, del siglo XIII, Franco de Colonia, autor de, *De musica mensurabili* o *Ars cantus mensurabilis*⁷.

Durante la primera mitad del siglo XII, y como consecuencia de las primeras experiencias de música polifónica del *Ars antiqua* (*organum, discantum*) se empezó a utilizar un sistema de notación musical que ya se parecía algo al de nuestros días⁸. A finales del siglo XII, aparecen los seis modos rítmicos procedentes del diferente agrupamiento de *longas* y *breves*, figuras éstas que no tardarían en desaparecer dando paso a la *notación mensural* más variada. Con la llegada del *Ars nova*, (siglo XIV), se

introducen nuevas figuras inferiores al valor de la *semibreve*: la *mínima* y la *semimínima*. La escritura musical sigue siendo *cuadrada* y *negra*, aunque aparece en algunos pasajes la *notación roja*.

Marchetto di Padua, hacia 1318, escribe el tratado *Pomerium* en el que se presenta el signo llamado *mínima* para los valores más pequeños, y se hace una comparación entre los sistemas rítmicos franceses y los italianos. Durante el siglo XV se siguen utilizando los modos heredados del canto gregoriano (modos eclesiásticos), pero hay una atracción, cada vez mayor, hacia las consonancias perfectas. El modo mayor comienza a ser utilizado por los franco-flamencos, pero el modo menor, apenas es conocido. Un importante cambio es la aparición de la *notación blanca*, en la que las figuras no se rellenan de negro⁹ debido, en parte, a la sustitución del pergamino por el papel, más barato aunque mucho más frágil. La *notación blanca* se combinaba con la *negra* cuyas figuras representaban valores inferiores. Por lo general, no se utilizaba la línea divisoria del compás, excepto en la música instrumental¹⁰.

Volviendo al grupo de ángeles que ha representado nuestro anónimo artista, resulta curioso comprobar la actitud de cada uno de ellos. Sólo el ángel que está en el centro, lee la partitura. El de la izquierda, vestido con una sobretúnica verde, mira al anterior, en un intento de seguirle, mientras que el de la derecha, al que nos hemos referido anteriormente, parece limitarse a sostener la partitura-filacteria.

NOTAS

1. I. Lübbecke: "Zur Rekonstruktion des Retabels in der Kapelle des Marchtalers Pflughofes in Ehinger". En *Pinxit/Sculpsit/Fecit*. Kunsthistorisches Studien. Festschrift für Bruno Bushart. Deutsche Kunstverlag, 1994, pp. 30-38.
2. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 242.
3. La identificación del donante ha sido posible gracias a los escudos de las puertas exteriores. (*Ibid*).
4. Véase *La adoración del Niño* de Jacques Daret (Siglo XV. Pintura. Pintura de los Países Bajos. Apartado La Música y lo Divino).
5. Ya nos hemos referido a la *Doxología magna* en el estudio de *La adoración del Niño* de Jacques Daret. El canto angélico que anunciaba el nacimiento de Jesús se interpreta, de forma amplificada, en la misa de la Iglesia católica romana, y en la comunión, en la Iglesia anglicana; sin embargo, no aparece en la liturgia de la Iglesia ortodoxa griega.
6. La notación musical por medio de figuras de valores fijos se hizo imprescindible con la aparición de la polifonía al tener que "moverse" las diferentes voces al mismo tiempo.
7. Franco de Colonia, *Tratado de canto mensural*. Trad. A. Medina. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo, 1988. Del tratado de Franco de Colonia existen cuatro copias manuscritas de distinta fecha. Actualmente se ha aceptado como fecha para la ubicación de Franco de Colonia, las últimas décadas del siglo XIII.
8. Por entonces, sólo se empleaban cuatro valores: *doble longa*, *longa*, *breve* y *semibreve*; cada uno de ellos equivalía, en teoría, al tercio o a la mitad del anterior, según se utilizara la *prolación perfecta* (sistema ternario de división, declarado perfecto por ser el número tres el símbolo de la Santísima Trinidad), indicándose con un círculo; o la *prolación imperfecta* (sistema binario de división), indicándose mediante un semicírculo. Este último signo, todavía se emplea en nuestros días para indicar el compás de cuatro tiempos (llamado antiguamente de compasillo), aunque el afán de ornamentación de copistas e impresores, terminó por convertirlo en un signo similar a la C.
9. Para la *notación negra* se utilizaba el cañón de una pluma cortado de manera que, al ser utilizado como tampón, dejase impreso un signo cuadrado o romboidal

10. El sistema actual de escritura musical fue fijándose poco a poco entre 1650 y 1750, utilizándose la línea divisoria en todo tipo de música. Las primeras barras de compás o líneas divisorias conocidas aparecen en un libro de preludios de órgano que lleva fecha de 1448. (P. A. Scholes: *Diccionario Oxford de la Música*. Vol. II. Edhasa. Barcelona 1984, 2ª ed., art. notación).

DATOS BIOGRÁFICOS

Nada se sabe del maestro anónimo autor de esta tabla que, frecuentemente, ha sido confundido con Martin Schaffner, pintor oficial de la ciudad de Ulm¹. La atribución a este último del tríptico que encargó el abad Götz para el monasterio premostratense de Obarmarchtal, fue cambiada en los catálogos de la colección Thyssen-Bornemisza, editados a partir de 1969, por la de un maestro anónimo, activo en Ulm. La adscripción actual se debe a Isolde Lübbecke, quien consideró muy reveladora la gama cromática clara y brillante, característica de la zona suaba, de *La Presentación del Niño en el templo*, escena recogida en el interior del ala derecha del tríptico².

NOTAS

1. Martin Schaffner nació en Ulm hacia 1478-1479. Mantuvo un acreditado taller en su ciudad natal. Especialista en retablos, tras la Reforma se dedicó, sobre todo, a los retratos. La colección Thyssen-Bornemisza posee uno de ellos, *Retrato de un hombre*, realizado hacia 1515. También fue un destacado medallista.

2. I. Lübbecke: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German Paintin, 1350-1550*. General Editor I. Martin. Londres, 1991, pp. 94-99. Tanto *La adoración del niño* como las demás escenas representadas en las alas del retablo (actualmente en la Liechtensteinische Galerie), habían sido atribuidas durante mucho tiempo a Schaffner, hasta que en el catálogo de la exposición *Martin Schaffner* (Ulm, 1959), volvieron a la designación general, “Maestro de Suabia” (I. Lübbecke, *op. cit.*, p. 98). En 1969, en el catálogo de la colección Thyssen-Bornemisza, aparecían atribuidas a “Maestro de Ulm” y, finalmente, José Manuel Pita Andrade y Mar Borobia, en 1992, designaron a su autor como “Anónimo alemán activo en Suabia hacia 1515”. (J. M. Pita Andrade y M. Borobia: *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1992, p. 279.

ILUSTRACIONES



1. *Tabla de Santa Ana con la Virgen, el Niño y un donante.* Anónimo alemán.



2. *Santa Isabel ofreciendo pan y vino a los mendigos.* Anónimo alemán



3. *Adoración de los magos.* Martin Schaffner



4. *Adoración del Niño.* Schonaguer



5. *Adoración de los pastores.* Martin Schonaguer.



6. *La Natividad.* Durero



BARTHOLOMÄUS BRUYN, EL VIEJO

La adoración del Niño

H. 1520.

Óleo sobre tabla.

62,5 x 55,5 cm.

Elementos musicales: gaita, flauta travesera, canto y libro de música.

El nacimiento de Jesús fue un episodio frecuentemente tratado por Bruyn.

En el anverso de las alas del retablo de la antigua iglesia de la abadía de Essen, (hoy catedral), terminadas en 1525; aparecen las escenas de la *Adoración de los pastores* – fig. 1- y la *Adoración de los Reyes* fig. 2-. También, encontramos una *Natividad* en la tabla central del *Tríptico de Arnold von Brauweiler* (Colonia. Colección particular), realizada algo más tarde¹. Esta última, tiene menos elementos comunes con nuestra tabla que las dos anteriores, pero posee la misma forma curvada del borde superior, por lo que es probable que fuera también la escena central de un tríptico.

La tabla de *La Adoración del Niño* ha sufrido numerosos retoques. En la parte superior, en el centro, se puede apreciar una unión.

La escena transcurre sobre un suelo de losas, en lamentable estado², sobre el que está arrodillada la Virgen, con las manos juntas, contemplando a su Hijo con un gesto de adoración: “Cuando la Virgen sintió que había dado a luz a su Hijo, le adoró inmediatamente, con su cabeza inclinada y sus manos juntas”³.

Sobre los hombros de la jovencísima María, se desliza su ondulado cabello rubio-rojizo. El nimbo de finos rayos dorados que rodea su cabeza, es igual que el del Niño. Un extenso y complicado tratamiento de los pliegues del manto azul, apenas permite entrever la túnica roja.

El pequeño Jesús está desnudo y tendido en un cajón de madera sobre el que se han colocado unas pajas. Delante de la rústica cuna, un típico cesto de mimbre (de los

usados en época del pintor para depositar la ropa), está colocado sobre las tres únicas baldosas que aparentan estar enteras. (Todos estos detalles se repiten en el retablo de Essen, si bien, entre las losas de este último, asoman algunas hierbas y florecillas).

Tras la cuna, tres ángeles de aspecto infantil (al carecer de alas, podrían ser niños), contemplan alborozados al recién nacido. Detrás de ellos, un anciano san José se lleva su mano derecha a la cabeza en un gesto que podríamos interpretar como reverencial (parece como si quisiera descubrirse). Sandra de Arriba Cantero al hablar del atuendo de san José, dice que “... lo habitual era reproducir una indumentaria típicamente hebrea, incluyendo un tocado en forma de punta denominado gorro frigio muy semejante al *pileus cornutus* que lucían los judíos medievales. Es posible que semejante anacronismo hubiera tenido una mera intención diacrítica, pero esto pudo haber provocado en el subconsciente colectivo del espectador medieval -comúnmente antisemita- una asimilación de nefastas consecuencias para la consideración devocional del santo”⁴.

Pero también podría ser un gesto de preocupación ante lo que estaba presenciando, tal como ya aparece en el siglo XV: *La Natividad* –fig. 3- de Maestro de Horcajo (1400-1430. Bilbao museo de Bellas Artes), o en un coetáneo de Bruyn: *La Adoración del Niño Jesús* –fig. 4-. Seguidor de Jan Joest de Kalkar (h. 1515. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art). También adopta una actitud similar en *María y José* de Hans Pleydenwurff (1462. Cracovia. Muzeum Narodowe w Krakowie), en la escena de la Purificación de la Virgen, en el momento de presentar las dos tórtolas en el templo: “Y para dar la ofrenda, conforme á lo que está dicho en la ley del Señor: un par de tórtolas, ó dos palominos”. (Luc 2:22-24).

En nuestra tabla, san José no lleva en la mano la vela o el farolillo tan frecuentes en la iconografía de la época y que hemos visto en las otras dos natividades anteriormente estudiadas, en las que la expresión del santo es más serena. El motivo de la vela lo hemos tratado en *La adoración del Niño* de Jacques Daret (Siglo XVI. Pintura de los Países Bajos. Apartado La Música y lo Divino).

Las túnicas en tonos pastel de los ángeles y la capa de san José, contrastan con el oscuro manto azul de la Virgen y el hábito de su esposo.

En el grupo de ángeles músicos tan sólo dos de ellos poseen alas, con un original tratamiento bicolor, acorde con el suave cromatismo de las respectivas vestimentas.

El ángel más alejado está tocando una flauta travesera mientras que los otros tres están cantando, siguiendo la música que está escrita en el libro que sostiene el que está junto a la cabecera del Niño. El flautista también parece leerlo a pesar de estar más distanciado. A la izquierda, en penumbra, el pintor ha situado, de acuerdo con el pasaje del Evangelio apócrifo del Pseudo Mateo, el establo con el buey y el asno.

Tras el arco medio derruido, tan discordante con la fina decoración renacentista de las columnas que lo sostienen, aparece una torre de dos pisos con un estandarte coronando su cubierta. De planta circular, también presenta un extraño contraste arquitectónico: la base o primer piso, está construida en una sobria mampostería, mientras que el segundo piso muestra elegantes soluciones renacentistas. La torre estaría relacionada con el símbolo contenido en la Letanía de la Virgen (hemos hablado de este símbolo en el estudio de *La Virgen con el Niño entre ángeles* del Maestro de la Madonna André (Siglo XVI. Pintura de los Países Bajos. Apartado La Música y lo Divino).

La torre parece estar unida al establo mediante un muro que, a pesar de quedar también en penumbra, podemos ver que está lleno de grietas. (En el retablo de la antigua abadía de Essen, la arquitectura se ha tratado a partir de una perspectiva frontal que acentúa aún más el estilo renacentista y, exceptuando el suelo, la decoración no presenta ningún deterioro; la torre aparece incorporada a la ciudad que el artista ha situado muy cerca del punto de fuga).

Una ciudad aparece a lo lejos en nuestra tabla, entre las suaves lomas del paisaje que sirve de fondo. Sobre la más cercana, Bruyn ha situado el anuncio a los pastores pero, curiosamente, no ha incluido al ángel; los dos únicos pastores que aparecen dirigen su mirada y sus brazos hacia el cielo como si el anunciador acabara de desaparecer entre las pequeñas y blancas nubes.

Dos figuras se acercan al portal. Se trata también de dos pastores, pero su estilo manierista y su vestimenta, no lo recogen las restantes figuras. El primero de estos pastores, a pesar de estar en un plano más alejado, ha sido destacado al situarlo Bruyn en el centro del cuadro, dando, además, a su túnica, un llamativo color rojo. Otros dos pastores, más alejados y de los que sólo vemos medio cuerpo, se acercan al celestial recinto; el primero de ellos va indicando el camino.

Los dos instrumentos que ha incluido Bruyn son dos aerófonos; uno, la gaita, puesta en manos humanas, y el otro, la flauta travesera, puesta en manos angélicas (en el retablo de Essen también hay un ángel tocando la flauta travesera y en la parte superior

aparecen otros cuatro ángeles músicos, tres de ellos tañendo diferentes cordófonos, pulsados y frotados).

La gaita, es un instrumento casi siempre incluido en las escenas de adoración de los pastores y en fiestas aldeanas, aunque es preciso recordar que hubo un tiempo en que se utilizaba también en las iglesias y en actos sociales⁵.

A pesar de tratarse de un instrumento actualmente en uso, es uno de los más antiguos. Muchas de las referencias a instrumentos musicales que aparecen en el Antiguo Testamento (traducidas sin exactitud), conciernen a diferentes formas de gaita. Se conservan relieves hititas que prueban su uso mil años antes de Cristo. El bizantino Procopio (h.465-528) relata en su *Historia de las guerras* que se usaba en las legiones romanas⁶.

En latín recibía el nombre de *tibia utricularis* (*uter*, *utris* también significa odre). El *aulós* griego provisto de una *phorbeia*, también podría ser el mismo instrumento⁷.

Las gaitas se extendieron por toda Europa, norte de África, Turquía, Irán y la India. En opinión de Anthony Baines⁸ la gaita fue “reinventada” en la Edad Media e introducida por los pueblos nórdicos, extendiéndose por Europa septentrional y arraigando con más fuerza en las zonas costeras del Atlántico.

Desde el siglo IX aparece representada en distintos lugares de Europa; a partir de ese momento tenemos noticias de su gran difusión en Irlanda. Tres siglos después se convertiría en el instrumento nacional de los escoceses.

En nuestro país, su nombre ha venido alternando con el de cornamusa, tomado del francés, *cornamuse*⁹, aunque ha predominado el de gaita¹⁰.

En Francia además de la *cornamuse* existe otro tipo de gaita que estuvo muy en boga a finales del siglo XVII y en las primeras décadas del XVIII, la *musette*¹¹, si bien, este último nombre, en los comienzos del Renacimiento, se refería a una especie de oboe (*musette bretonne*), parecido a nuestra dulzaina, de unos 35 cm. de longitud y con siete orificios de digitación. Pero la definición más difundida es la que se refiere a una gaita que se diferencia de la *cornamuse* por el sistema de reserva de aire; en ésta última, se realiza mediante un fuelle atado a la cintura, en lugar de hacerse por el soplo humano. Durante la Edad Media, la *cornemuse* también recibió el nombre de *chevrette* en alusión a la piel de cabra con la que se confeccionaba. En la región de Poitou hay todavía una variante denominada *vèze*, cuyo tubo melódico se curva en el siglo XVI; este instrumento y la *cornemuse* propiamente dicha, solían tocarse al mismo tiempo¹².

El nombre en italiano de la gaita es *cornamusa*, *zampogna* y *piva*; en inglés, *bagpipe*; y en alemán, *Dudelsack* y *Sackpfeife*, aunque también se ha utilizado el término *Dudey* (proveniente del polaco, *Duda*) para un tipo de gaita de pequeño tamaño, provisto de tres bordoncillos, bastante usual durante el siglo XVII en Alemania, y algo menos en los Países

Nórdicos¹³.

Tanto en toda Europa como en los demás lugares señalados existen gaitas de todo tipo, pero siempre poseen dos características invariables: son instrumentos de viento con embocadura de lengüeta. Entre el aprovisionador de aire (que como ya hemos visto, puede ser insuflado mediante un tubo con válvula o mediante un fuelle que se presiona con el brazo) y el tubo de lengüeta, hay un depósito o bolsa (odre), que proporciona una corriente de aire continua al tubo, obteniéndose una provisión intermitente del aire.

La madera de los tubos suele ser de boj; la bolsa, de piel de animal, generalmente de cabra¹⁴, a la que en ciertas zonas (por ejemplo, Polonia o Rusia), se le ha conservado el pelo. Las gaitas suelen ir adornadas con cordones, cintas, flecos, etc., o recubiertas con un tejido (recordemos las tradicionales gaitas escocesas recubiertas con la típica lana de cuadros, *tartan*). Algunos de estos instrumentos, especialmente los polacos, bohemios y húngaros, además de dejar el pelo largo de la piel de cabra, llevan también como adorno en la embocadura del tubo melódico, una pequeña cabeza de cabra e incluso, algunas, una pequeña cabeza humana, similares a las de los “odrecillos” de las miniaturas de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio* nos. 260 y 280. En Francia en época de Luis XIV, las *musettes* de los aristócratas estaban forradas con terciopelo.

El tubo de insuflación, llamado en nuestro país “soplete” o “portaviento”, lleva incorporado en su extremo una válvula que impide el retorno del aire. El tubo melódico, provisto de agujeros y en ocasiones de llaves¹⁵, es una especie de caramillo popularmente conocido como “puntero”; puede tener la lengüeta simple o doble y ser cilíndrico o cónico. Suele ir reforzado por uno o más tubos llamados “roncones” (bordones), cada uno de los cuales produce una sola nota (la nota pedal tan característica de este instrumento), habitualmente la fundamental y la dominante, aunque también pueden estar separados por octavas. Estos tubos pueden ir unidos en un tronco común.

En Francia, alcanzaron gran renombre los gaiteros (*cornamuseux*) del Poitou; sus instrumentos poseían dos roncones afinados a la octava¹⁶.

El roncón o bordón, no apareció hasta mediados del siglo XIV y, aproximadamente, medio siglo después apareció el segundo. Se continuó añadiendo un tercero y un cuarto, así como ampliando su longitud hasta el siglo XVI y, a partir de ese momento, proliferarían un gran número de instrumentos autóctonos. En contrapartida, la gaita solamente será utilizada en ambientes rurales, aunque, como ya hemos dicho, durante los siglos XVII y XVIII, entre la alta sociedad francesa, la *musette* fue muy apreciada¹⁷. El célebre constructor de instrumentos de viento, Jacques Hotteterre (llamado *le Romain*, por haber estudiado en su juventud en Roma), perfeccionó este instrumento y lo adornó con pompones, cintas y lazos. En 1733, publicó un *Méthode pour la musette*. El uso aristocrático se perdió a partir de 1750, aproximadamente, pasando a desempeñar otro cometido lo que dio lugar al término *bal musette* (baile campestre), y a finales del siglo XIX, franceses y belgas acabaron sustituyéndola por el acordeón.

El tubo melódico de la gaita tiene una limitación en cuanto a su extensión si lo comparamos con otros instrumentos de viento madera; éstos alcanzan la segunda octava, “octaveando” (es decir, reforzando el soplo), cosa imposible en el caso de la gaita puesto que la boca no está en contacto directo con el tubo de la lengüeta. Pero Bassaraboff sostiene que el tubo melódico de la gaita puede “octavear”; Scholes, transcribe la siguiente puntualización del estudio de Bassaraboff: publicado en 1941:

“El hecho es que los caramillos de ciertas gaitas, octavean. En la gaita irlandesa, la doble lengüeta del caramillo es de factura delicada; el odre se hincha con fuelles para octavear, el gaitero aprieta violentamente el odre y acciona los fuelles algo más rápido. Así, tanto la velocidad como la presión contribuyen al octaveo”¹⁸.

En Sicilia y en la zona de los Abruzzos (al nordeste de Roma), las *zampognas* tienen dos tubos melódicos de lengüeta doble pero no tienen roncones; los *zampognari* tocan a dúo con el *piffero* (pífano), especialmente en las fiestas de Navidad.

Las gaitas gallegas y las asturianas, así como las utilizadas en León y Zamora, constan de un tubo melódico de lengüeta doble, el *punteiro*, (al tubo de insuflación lo llaman *soprete*); generalmete tienen un solo bordón aunque son relativamente frecuentes los instrumentos con dos bordones que emiten la nota pedal a la octava, el *ronco* y el *ronquillo* que también son de lengüeta doble.

Cervantes, una vez más, nos aporta noticias sobre la música y los instrumentos de su época:

!Válgame Dios - dijo Don Quijote -, y qué vida nos hemos de dar Sancho amigo! !Qué de churumbelas han de llegar a nuestro oídos, qué de gaitas zamoranas, qué de tamborines, y qué de sonajas, y qué de rabeles! Pues qué, si entre estas diferencias de músicas resuena la de los albogues! Allí se verán casi todos los instrumentos pastorales.

¿Qué son los albogues - preguntó Sancho - que ni los he oído nombrar ni los he visto en toda mi vida?

Albogues son - respondió Don Quijote - unas chapas a modo de candeleros de azófar, que dando una con otra por lo vacío y hueco, hacen un son que, si no muy agradable ni armónico no descontenta, y viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamborín¹⁹.

El extraño pastor-gaitero de nuestra tabla sujeta el instrumento con su mano derecha. Sólo podemos apreciar los dos roncones de diferente longitud y la bolsa vacía de aire. Un magnífico grabado de Durero –fig. 5- de 1514, conservado en la Graphische Sammlung Albertina de Viena, muestra a un gaitero apoyado en el tronco de un árbol; su instrumento estaría muy próximo al de nuestro pastor (en el grabado, se nos muestran los elementos que quedan ocultos en la tabla de Bruyn, sin embargo, los dos roncones quedan semiocultos). Ambos instrumentos corresponderían al modelo representado en el tratado de Virdung que el autor señala como *Sackpfeife*.

Como ya hemos dicho, la iconografía europea ha venido asociando este instrumento a las escenas de adoración de los pastores y, por otra parte, la gran extensión geográfica de la gaita ha ido siempre unida a zonas más o menos boscosas. En las tradiciones y leyendas de todos esos pueblos, se otorga a este instrumento un mágico poder para defenderse de los lobos. Al parecer, estos animales no pueden soportar el continuo sonido del bordón y por ello todo pastor prevenido defenderá a su rebaño y se defenderá a sí mismo si es también un buen gaitero.

Haendel emuló sonoridades de este instrumento en la “Sinfonía Pastoral” de *El Mesías* (nº 14), a la que tituló *Pifa*. A este pasaje instrumental le sigue el recitativo de soprano que se alterna con *accompagnato*:

*There were sepherds abiding in the field,
keeping watch over their flocks by night.
And lo, the angel of the Lord came upon them,*

*and the glory of the Lord
shone round about them,
and they were sore afraid.*

*And the angel said unto them: Fear not,
for behold, I bring you good tidings of great joy,
which shall be to all people.
For unto you is born this day
in the city of David
a Saviour, which is Christ the Lord.*

*And suddenly there was with the angel,
A multitude of the heavenly host,
Praising God, and saying...*

(El recitativo da paso a la entusiástica entrada del coro entonando):

Gloria to God in the highest ...

(“Había unos pastores en el campo,
vigilando su rebaño por la noche.

Y he aquí, que se les apareció el ángel del Señor,
y la gloria del Señor
les envolvió con su luz,
y ellos se atemorizaron

Y el ángel del Señor les dijo: No temáis,
porque mirad, os traigo buenas nuevas, una gran dicha,
que será para todos los pueblos.
Porque en este día os ha nacido
en la ciudad de David
un Salvador, que es Cristo el Señor.

Y de pronto se apiñó junto al ángel
una cohorte del ejército celestial
alabando a Dios y diciendo):

En cuanto a la música angelical, Bruyn ha querido unir tres voces y una flauta travesera para interpretar una música que nos parece muy alejada de las exageradas técnicas polifónicas sometidas al contrapunto gótico que dieron lugar a la recargada polifonía que, en época del artista, impregnaba toda la música religiosa. Cuando Bruyn pintó *La Adoración del Niño*, faltaban veinticinco años para la apertura del Concilio de Trento (1545-1563), pero un contemporáneo del artista, Desiderio Erasmo, al comentar un pasaje de *I Corintios*, XIV, relativo a la inteligibilidad del habla en la predicación, se hizo eco de un sentimiento cada vez más extendido:

“Hemos introducido una música artificial y teatral en la iglesia, una vociferación y una conmoción de voces diversas como creo que jamás se oyese en los teatros de los griegos y los romanos. Trompas, trompetas y flautas compiten y resuenan constantemente junto a las voces. Se escuchan melodías amorosas y lascivas como las que por doquier acompañan únicamente a las danzas de los cortesanos y los bufones. La gente corre a la iglesia como si ésta fuera un teatro, en busca del encanto sensual del oído”²⁰.

La música en la liturgia, fue uno de los temas tratados durante los dos últimos años del Concilio. El 10 de septiembre de 1562, una delegación de representantes conciliares había redactado una serie de prohibiciones relativas a ciertas prácticas contrapuntísticas abusivas, e insistiendo en la obtención de determinados resultados aunque sin especificar, apenas, los medios:

“Todas las cosas deben seguir un orden tal que permita que las misas, celebradas con canto o no, lleguen calmadamente a los oídos y corazones de los oyentes; en ellas todo se ejecutará con claridad y con la diligencia prevista. En el caso de aquellas misas que se celebren con canto y con órgano no se entremezclará en ellas nada profano, sino sólo himnos y alabanzas divinas. Se deberá constituir un plan completo de canto según los modos musicales, de tal forma que no proporcionen un placer superficial al oído, sino de tal manera que todos entiendan las palabras con claridad y así, los corazones de los oyentes se vean atraídos, por el anhelo de las armonías celestiales, a la contemplación del regocijo de los bienaventurados. (...) También se prohibirá en las iglesias toda aquélla música que contenga en el canto o en el órgano cosas que sean lascivas o impuras”²¹.

Tras ser aprobadas estas disposiciones, cuatro días más tarde, se enviaron al Concilio. El 17 de septiembre, en la XXII sesión, quedaría prohibido en la música religiosa, el uso de melodías impuras o seductoras, tanto vocales como instrumentales; todos los textos mundanos o vanos; todos los gritos y alborotos, para que ...“la casa de Dios pueda, en verdad, llamarse la casa de la oración”²².

El tema de la música volvió a tratarse por última vez en la sesión XXIV de 11 de noviembre de 1563(²³).

Poco tiempo después, músicos como Palestrina, o como los españoles, Escobedo, Morales, Escribano, Soto de Langa, y muy especialmente Victoria, alcanzarían con sus composiciones religiosas, plenas de misticismo y emoción, las más altas cotas de la polifonía europea del siglo XVI.

El libro de música de nuestra tabla está escrito a mano con una notación cuadrada y blanca sobre tetragrama; no se aprecia ningún fragmento de texto²⁴; tampoco posee el formato de los libros de partes (*particelle*), pequeños volúmenes, generalmente de forma alargada, para cada voz o parte, en los que se recogían casi toda la música para conjuntos del siglo XVI, siendo necesario, por tanto, un juego completo de *particelle* para la interpretación de la obra. Estos libros estaban principalmente destinados a la música que se hacía en familia o en reuniones sociales.

El libro que siguen nuestros ángeles está más cerca (aunque su tamaño es mucho más reducido), de los grandes libros corales manuscritos que se seguían usando en la mayoría de las iglesias. Durante todo el siglo XVI, se continuaron copiando otros nuevos, aunque algunos editores también imprimieron este tipo de libros.

Pensamos que la música vocal que estaría interpretándose en esta Natividad, y a la que dobla la flauta, es monódica y, a pesar de estar escrita sobre tetragrama, no se trataría de canto gregoriano pues en este tipo de canto nunca intervienen instrumentos.

Como ya hemos visto al hablar de la flauta de pico en el estudio de *La Asunción de la Virgen* de Koerbecke (Siglo XV. Pintura Alemana. Apartado, La Música y lo Divino).

El origen de estos aerófonos se remonta a tiempos prehistóricos.

Un tipo de flauta transversal procedente de las regiones mesopotámicas, llegó a China, en torno al año 900 a. de C.; a Europa no llegaría hasta finales del siglo X, a través de Bizancio, convirtiéndose en un instrumento de los *lansquenets* (mercenarios) suizos y alemanes (de ahí su nombre de *Schweyzer* o “flauta alemana”). En Egipto fue especialmente apreciada por los músicos de Alejandría donde recibía el nombre de

photinx. Sin embargo en Grecia, donde era llamada *plagíaulos*, fue mucho menos estimada que el *aulós*. Lo mismo ocurrió en Roma donde se la llamó *fistula latina* y quedó desplazada por la *tibia*.

En francés se la conoce como *flûte*, *flûte allemande*, *flûte traversière* o simplemente *traversière*; en inglés, *flute*, *cross flute*, *German flute*, *traverse flute*; en alemán *Flöte*, *Querflöte*, *Traversflöte*; en italiano, *flauto*, *flauto traverso*, *traversa*, *traverso*. En latín fue denominada *fistula germanica*. En nuestro país, además de “travesera” también ha sido llamada “oblicua”, “transversal” y “alemana”. Durante la Edad Media se utilizó el término “ajabeba” (o “ajabera”, “ayabeba”, “caxabeba”, “exababa”, “exabeba”), procedente del árabe *arabebbah* y éste de *sabbâba* para designar una flauta morisca tañida transversalmente (en *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X, en la miniatura de la cantiga nº 240 –fig. 6- aparecen reproducidos dos de estos instrumentos), del tipo de los actuales *nay* (árabe, persa, y turco) y *qasba* del Magreb, y del tipo de los que hoy se llaman *sabbaba* en la música de los drusos y en la de los kurdos; por lo tanto, se trataba de una caña con un cierto número de agujeros y abierta por los dos extremos, uno de los cuales, un poco afilado, se utilizaba como embocadura soplando de forma oblicua.

Se cree que la representación más antigua de la flauta travesera en nuestro continente es la que aparece en un marfil del siglo X o del XI, conservado en el Museo Nacional de Florencia; también hay otra representación del siglo XI en un fresco de la catedral de Kiev, y en las iluminaciones del *Hortus Deliciarum* de la abadesa alsaciana Herrade de Landsberg, fallecida en 1195 (el manuscrito autógrafo conservado en Estrasburgo fue destruido en 1870, cuando fue sitiada esta ciudad)²⁵.

Tenemos pocas noticias de las flautas traveseras renacentistas. En el siglo XVI, tanto Sebastian Virdung como Martin Agricola (e incluso Praetorius en 1619), dan detalles poco precisos sobre su construcción, pero está claro que el cuerpo seguía siendo un tubo cilíndrico (como lo es actualmente), en un solo bloque y con seis orificios; generalmente se utilizaba madera de boj en su construcción. Siguiendo la tendencia de la época, se constituyó en una familia de cuatro instrumentos de diferente diapason: *discantus*, *altus*, *tenor* y *bassus*, tal como aparecen en una de las ilustraciones del tratado de Martin Agricola²⁶. Un ejemplar del Renacimiento –fig. 7- se conserva en el Museo de los Instrumentos Musicales de Bruselas, construido por Claude Rafi (fallecido en 1553); mide de largo 71,6 cm. y 1,8 de diámetro. (Bien podrían ser estas

mismas medidas las de la flauta que ha representado Bruyn aunque en este último caso la embocadura está más cerca del extremo).

Es frecuente, en la iconografía de esta época, encontrar este instrumento en manos femeninas, como por ejemplo en *El hijo pródigo entre cortesanas* (o *Alegoría de los cinco sentidos*) –fig. 8-. Escuela franco-flamenca (Siglo XVI. París. Musée du Carnavalet), o el conocido cuadro *Concierto femenino* –fig. 9- de Maestro de las medias figuras femeninas (Segundo cuarto del siglo XVI. Colección privada)²⁷, en donde unas jóvenes están interpretando la “chanson” *L’adolescence*, compuesta por Claudin de Sermisy y cuyo texto es de Clément Marot.

A principios del siglo XVII, la flauta travesera quedó algo relegada a causa de ciertas imperfecciones técnicas que le impedían su integración en el nuevo estilo monódico el cual requería una mayor homogeneidad en todo el ámbito del instrumento. El cambio empezó a producirse al consolidar los constructores la tradicional flauta barroca afinada en re, provista de una llave (accionada con el dedo meñique de la mano derecha, permitía emitir el re sostenido) y dividido el cuerpo en tres piezas (a partir de 1750 serían cuatro y, gracias a la posibilidad de intercambiar piezas de distinta longitud, se pudo facilitar la interpretación en tonalidades diferentes a la original). La sección interior, de menor diámetro que el de su antecesora, adoptó una forma cónica salvo en el cuerpo superior. También se acortaron las distancias entre los agujeros, más pequeños que en las flautas renacentistas. Todo ello contribuyó a la configuración de un instrumento más versátil que permitía a los intérpretes conseguir mayor agilidad y velocidad.

En Francia, los mejores constructores de flautas, además de otros instrumentos de viento, fueron la familia Hotteterre. Su miembro más famoso, Jacques Hotteterre (citado más arriba), además de ser el autor de numerosas piezas para este instrumento como las *Pièces pour la flûte traversière avec la basse continue* (1712), las *Sonates en trio pour les flûtes traversières* o las *Tendresses bachiques*, las *Brunettes*, los *Menuets en duo* y las *Rondes ou choeurs à danser pour la flûte traversière* (estas otras compilaciones carecen de fecha) es también el autor de los *Principes de la flûte traversière ou flûte d’Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce, et du Haut-bois, divisez par Traitez*. En esta extensa obra, publicada en 1707, figura un grabado con el nuevo tipo de flauta travesera que solía tener una longitud de entre 60 y 65 cm y que sería utilizada por todos los virtuosos del siglo XVIII. Entre todos ellos, Michael de La Barre, inmortalizado en

el cuadro de André Bouys²⁸, *Reunión de músicos* -fig. 10- (Último cuarto siglo XVII-Primera mitad siglo XVIII. Dijon. Musée des Beaux-Arts) donde aparece en primer término con una flauta de marfil, y acompañado de Marin Marais, el también violista Antoine Fourqueray, y los hermanos Jean y Jacques Hotteterre.

En 1726, el gran flautista y compositor alemán Johann Joachim Quantz, publicó un importante tratado, *Versuch einer Anweisung die Flüte traversiere zu spielen* (Ensayo de una Introducción a la ejecución de la flauta travesera). Quantz, que añadiría una segunda llave al instrumento, fue compositor oficial y maestro de flauta de Federico II, el Grande, rey de Prusia²⁹, desde antes de que fuera coronado rey, permaneciendo a su lado durante más de treinta años. También era el encargado de organizar las famosas veladas musicales en Sans Souci en las que frecuentemente formaba parte del grupo musical el propio monarca.

Adolph von Menzel reflejó una de estas veladas en el cuadro *Concierto de flauta de Federico el Grande en Sans Souci* -fig. 11- (1850-1852. Berlín. Staatliche Museen zu Berlin). En el centro, aparece el rey como solista de flauta. A nuestra izquierda, están los invitados al concierto (el protocolo de la corte obligaba a los caballeros a permanecer de pie mientras el rey no se sentara). En el extremo de la derecha aparece Johann Joachim Quantz, que no mira al rey pero está concentrado escuchando la música. El violinista que está situado delante de un pequeño sofá rococó, es el también compositor Franz Benda. Al clave está sentado Carl Philipp Emanuel Bach. En primer término, a la izquierda, se encuentra el director de la Staatsoper Unter den Linden (mandada construir por Federico II, en 1742), y Carl Heinrich Graun, el maestro de capilla en actitud de observador

Quantz escribió más de trescientos conciertos para flauta (muchos de ellos permanecen todavía manuscritos en bibliotecas de Berlín y de Dresde); uno de ellos, el *Concierto para flauta y orquesta en do mayor*, lleva el título “Federico el Grande”. También escribió un gran número de obras de cámara entre las que destacamos, las *Sonate italiane* (1729), las *Seis Sonate* (1734) y los *Sei duetti* para dos flautas traveseras (1759)³⁰.

Federico II poseía, entre otras, una flauta de marfil construida por Johann Scherer en Butzbach. En el Museo de los Instrumentos de Música de Bruselas, se conserva una flauta de marfil, realizada por este mismo constructor, con dos piezas intercambiables, además de otras dos flautas, en madera, de la misma época; las tres poseen una sola

llave. La colección de instrumentos históricos del Germanisches National Museum de Nuremberg, posee cinco ejemplares contruidos en diferentes materiales; el más antiguo (h. 1715), realizado en madera de haya por el constructor de Nuremberg, Jacob Denner posee dos llaves. De 1790 es la flauta en ébano contruida en Potsdam por Friedrich Gabriel August Kirst con una sola llave. La flauta de cristal contruida en París por Claude Laurent, en 1815 tiene tres llaves, igual que la flauta en ébano contruida en Londres por Louis François Philippe Drouet, hacia 1817. El quinto ejemplar está contruido en alpaca, data de 1860, tiene catorce llaves y fue contruido en Munich por Theobald Böhm

Theobald Böhm, en 1832, inventó un nuevo tipo de flauta travesera con el tubo cónico, que patentó en 1847. Böhm poseía una gran experiencia en artesanía miniaturista adquirida a través de su trabajo como joyero. Durante muchos años fue primer flauta de la orquesta de Munich. Sus conocimientos sobre acústica y su anterior actividad de joyero le ayudaron en sus inventos: un piano de cuerdas verticales, y un procedimiento de fundición de metales. Pero, sobre todo, fue su idea de un nuevo modelo de flauta, a partir de unos principios totalmente nuevos, lo que le supuso el mayor reconocimiento³¹.

La flauta travesera alcanzó gran popularidad y difusión a lo largo del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Fueron tantos los compositores que escribieron para este instrumento durante ese período que nos limitaremos a citar algunos de los más conocidos.

Marin Marais publicó en 1692 *Pièces en trio pour les flûtes, violons et dessus de viole avec basse continue*. Antonio Vivaldi escribió *VI Concerti a flauto traverso* publicados en Amsterdam, hacia 1729.

De Giuseppe Sammartini son las *XII Sonate per flauto traverso e basso continuo*, publicadas, así mismo en Amsterdam, en 1736; un año antes se habían editado a costa del autor *Sonate a solo e a 2 flautti traversi col loro basso*. Su hermano, Giovanni Maria Sammartini también compuso dúos y una cincuentena de sonatas. Antonio Locatelli fue el autor de *XII Sonate a flauto traversiere solo e basso*, publicadas en 1732. De algunos años más tarde son dos conciertos de Giuseppe Tartini cuyos manuscritos se conservan en la Real Academia de Estocolmo.

Georg Friedrich Händel publicó en Londres, en los años treinta del siglo XVIII, *XII Solos for a German flute a Hoboy or Violin with a Thoroug Bass for the Harpischord or Bass Violin* (versión revisada de la publicada en Amsterdam hacia 1722).

Georg Philippe Telemann escribió un gran número de composiciones para flauta: entre ellas destacamos las seis *Sonate metodiche*; seis *Quadri* para violín flauta, violonchelo y bajo continuo; *III Trietti metodice e III Scherzi* para dos flautas o dos violines y bajo continuo; *Six Concerti e Six Suites* para flauta, violín y violonchelo; *Sei Duetti* para dos flautas sin bajo continuo. Entre las obras en las que interviene la flauta, de la que es sin duda, una de sus obras más características, *Konzerte aus der Tafelmusik* (Música para banquetes), destacamos el concierto en La mayor para flauta travesera y el doble concierto para flauta travesera y flauta de pico.

Johann Sebastian Bach realizó un viaje a Dresde en 1717. En esta ciudad tuvo la oportunidad de escuchar a la afamada orquesta del elector de Sajonia. A ella pertenecía uno de los grandes virtuosos de la flauta travesera, Pierre Gabriel Buffardin (h. 1690-1768), maestro de Quantz. Desde entonces, Bach escribió con muchísima más frecuencia para flauta travesera que para flauta de pico. Hacia 1720, compuso la serie de *Sonatas para flauta y continuo* más otras tres para flauta y clave, una *Sonata per flauto traverso solo senza basso* y una *Sonata para flauta y clave*; aproximadamente de la misma época son sus *Sonatas para dos flautas traveseras y continuo*, y de 1730 es el *Concierto para flauta travesera, violín, clave y orquesta*. En muchas de sus cantatas incluirá también una o dos flautas.

No son muy conocidos el *Concierto para flauta y orquesta* o los *Seis duetos* de su hijo mayor, Wilhelm Friedemann Bach; por el contrario, la *Sonata para flauta sola*, las *Sonatas para flauta y clave*, el *Concierto en re menor para flauta y orquesta* y la *Partita para flauta sola*, de Carl Philipp Emmanuel Bach³², son obras frecuentemente programadas.

Gluck hace que la flauta aporte subraye el dramatismo en la “Escena de los Campos Elíseos” de su *Orfeo*.

Los clásicos, especialmente, se interesarían por este renovado instrumento.

Haydn escribió una sonata para flauta y clave; tres tríos para flauta, violonchelo, y forte-piano; dos tríos para dos flautas y violonchelo, y varios para flauta, violín y violonchelo. Mozart, compuso tres cuartetos; dos conciertos para flauta; y un doble concierto para flauta y arpa. Pero donde tuvo papel protagonista fue en *La flauta mágica*.

Beethoven compuso una serenata para flauta, violín y viola, y un trío para flauta, fagot y piano.

Mendelssohn en el “Scherzo” del *Sueño de una noche de verano*, utilizará el instrumento de manera ligera y brillante.

Schubert escribió una Introducción y unas Variaciones sobre *Trockne Blumen* (“Flores secas”) de *Die schöne Müllerin* (“La bella molinera”) para flauta y piano

Bizet consiguió extraer los sonidos más dulces y serenos del instrumento para el “Intermedio” de su ópera *Carmen*.

Rimsky-Korsakoff hizo que destacase en *Sherezade*, en *La gran Pascua rusa*, y en su *Capricho español*.

En la música impresionista, la flauta ha sido protagonista en frecuentes ocasiones. Con Debussy, en el *Preludio a la siesta de un fauno*, y en *Syrinx*, protagonista absoluta.

Ravel, por su parte, le dedica un espléndido solo en su ballet *Daphnis y Cloe*.

Hindemith, en su *Sonatina canónica*, traslada al nuevo lenguaje una combinación que había sido muy popular durante el siglo XVIII: la composición para dos flautas solas.

La flauta travesera se había llevado a la orquesta en el transcurso de los dos últimos decenios del siglo XVIII. Al parecer, fue el primero que la introdujo en su ópera-ballet *Le Triomphe de l'Amour*, estrenada en Versalles en 1681(33).

Otras dos flautas traveseras que se incluirán también en la orquesta son el flautín y la flauta contralto.

El flautín o *piccolo* es el instrumento más pequeño de la orquesta y el que produce los sonidos más agudos de toda la masa orquestal. Su extensión es una octava más aguda que la flauta soprano³⁴. En italiano es llamado *flauto* y este calificativo ha arraigado en los demás idiomas, también se le llama *ottavino*; en francés se utiliza también el término, *petite flûte*; en inglés es *piccolo*, y en alemán *Piccolo Flöte* o simplemente *Piccolo*. Hizo su aparición en la orquesta a finales del siglo XVIII.

Se fabrica casi siempre en madera pero también en metal (generalmente de una aleación de plata), y en los últimos tiempos, en plástico.

Su timbre, brillante y penetrante, puede hacerse oír sobre todos los demás instrumentos. Beethoven lo utilizó de manera relevante en la “tormenta” de su *Sinfonía Pastoral* evocando los relámpagos. Weber le otorgaría un carácter sarcástico en el “brindis” de su ópera *El cazador furtivo*, lo mismo que Berlioz en *La condenación de Fausto* y en la *Sinfonía fantástica*. Bizet, en el primer acto de *Carmen*, le hará estar presente en la escena del cuartel, mientras que Ravel le destacará en el comienzo de su *Concierto en sol para piano y orquesta*.

El pífano sigue siendo el instrumento característico de la música folklórica de los Alpes y de los Cárpatos. Se trata de un tipo de flautín travesero de madera, asociado desde el

siglo XIV a la música militar, utilizándose junto con los tambores, para acompañar las marchas (hemos hablado de ellos más arriba al referirnos a su presencia junto con la gaita en las fiestas de Navidad en algunas regiones italianas). De sección cilíndrica muy estrecha, poseía seis agujeros para la digitación y estaba desprovisto de llaves, podía estar afinado en si bemol o en re. Posteriormente se le dotó de una llave (mi bemol). En Inglaterra se conoce como *fife* y también era llamado *swiss pipe* debido a su procedencia. En Alemania su nombre es *Trömmelflöte*, *Querpfeife* o sólo *Pfeife*; en Italia *piffaro*, *fiffero*, *piffa*, *piffara*; en Francia, *fifre*. Pretorius lo llama *Feldpfeife* (pífano de campaña).

En el siglo XVII fue destronado por el oboe, manteniéndose en algunas fanfarrias para ser sustituido en el siglo XIX por el clarín. En la actualidad pertenece a la familia de los oboes. Una magnífica representación del pífano es el conocido cuadro de Édouard Manet *Le fifre* –fig. 12- (París, Musée d’Orsay).

La flauta contralto es llamada erróneamente, en ocasiones, flauta baja³⁵. Su extensión es una cuarta más grave que la flauta soprano. Se cree que apareció poco antes de 1750. Un año más tarde, Diderot la dedica un artículo y la representa en *L’Encyclopedie*, y un siglo después, Böhm le aplicará el innovador sistema que había inventado, consiguiendo así su aspecto moderno. Se construye en dos tonalidades, fa y sol.

Rimsky-Korsakoff utiliza la afinada en fa, en *Mlada* y en *La ciudad invisible de Kítezh*. La afinada en sol es la preferida por Igor Strawinsky en *La consagración de la primavera* y en la *Sinfonía para instrumentos de viento*. También la utilizará Gustav Holst en *Los planetas*.

Ravel, en *Dafnis y Cloe*, nos ofrece un magnífico ejemplo de encadenamiento de flautas en el pasaje en el que confía una frase melódica sucesivamente al *piccolo*, a la flauta soprano y a la flauta contralto en sol.

NOTAS

1. Ambas obras reproducidas en I. Lübbecke: *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German Painting, 1350-1550*. General Editor I. Martin. Londres, 1991, pp.164, 165.
2. Este tipo de losas de piedra aparece frecuentemente en los nichos con calaveras que Bruyn solía pintar detrás de los retratos o de las alas de los trípticos. Citaremos dos ejemplos, la *Calavera en un nicho* (San Petersburgo. Museo del Ermitage) y *Cráneo en un nicho*, reverso de *Retrato de hombre*. (Lille. Musée des Beaux Arts).
3. A. Butkovich: *Revelations: Saint Birgitta of Sweden*. Ecumenical Foundation of America. Los Ángeles, 1973, p. 29.
4. S. de Arriba Cantero: “San José”. *Revista Digital de Iconografía Medieval*. Vol. V, nº 10, 2013, p. 58.
5. Veintiocho gaiteros sobre un total de setenta músicos acompañaban el famoso “*Ommegang de Termonde*” en 1477. (Extraído de *La Guide du Visiteur*, Museo de los Instrumentos de Música de Bruselas. Mardaga. Sprimont, 2000, p. 28). El término flamenco *ommegang* se refiere a los desfiles cívicos y religiosos que se celebraban anualmente en diferentes localidades flamencas y que hoy en día todavía se sigue celebrando en Bruselas, donde tiene lugar del 3 al 5 de julio, un desfile cuya tradición se remonta al siglo XIII. Por entonces, aristócratas, nobles y grandes maestros de los distintos gremios formaban un solemne cortejo en honor de la Virgen y el rey. Esta tradición cobró un mayor auge durante el reinado de Carlos V. Muchas de las personas que actualmente participan en este desfile, alrededor de la Grand Place, van ataviados con reproducciones de los trajes de aquella época.
6. R. Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*. Península. Barcelona, 2001, art., gaita.
7. R. Bragard y F. J. de Hen. *Les instruments de musique dans l’art et l’histoire*. A. De Visscher. Bruselas, 1973, p. 50.
8. A. Baines: *Historia de los instrumentos musicales*. Taurus. Madrid, 1988, p. 69.
9. En el *Theatrum Instrumentorum* de Praetorius aparecen una *corna musa* y una *cornamuse*; la primera es la versión recta del cromorno. (M. Praetorius: *Theatrum Instrumentorum Theatrum Instrumentorum* -se puede consultar *on line*- Volltext // 2013 digitalisiert von: Bayerische Staatsbibliothek, München. Exemplar mit der Signatur: München, Bayerische Staatsbibliothek 4 Mus.th. 1249-2,2 lám. XIII).

10. Un ejemplo más de terminología confusa lo podemos comprobar a la hora de consultar el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia, en su vigésima primera edición (1994); para definir el término “cornamusa”, se remite al *Diccionario de autoridades* y, únicamente, actualiza la ortografía: “Trompeta larga de metal, que en el medio de su longitud hace una rosca muy grande y tiene muy ancho el pabellón”. En su segunda acepción aparece: “Instrumento rústico, compuesto de un odre y varios cañutos donde se produce el sonido”. En cuanto al término “gaita” lo define así: “Flauta de unos cuarenta centímetros, al modo de chirimía, que, acompañada del tamboril, se usa mucho en las fiestas populares. Y en su segunda acepción, “gaita gallega”: “Instrumento musical formado por un cuero de cabrito a manera de odre, denominado fuelle, al cual van unidos tres tubos de boj: uno delgado, llamado soplete con una válvula en su base, por el cual se sopla para henchir de aire el fuelle; otro corto, el puntero, especie de dulzaina, provisto de agujeros donde pulsan los dedos del tañedor y el tercero grueso y largo, llamado roncón, que produce un sonido continuado y forma el bajo del instrumento”. (*Diccionario de autoridades*. Versión facsimilar del Tomo II: C. Real Academia Española. JdeJ editores. Boadilla del Monte (Madrid), 2013, art., cornamusa, gaita). En Cataluña, además de “cornamusa” es llamada también “sac de gemecs”, “criatura verda” y “coixinera” (en alusión al tejido que cubre el odre).

11. Podemos contemplar una espléndida *musette* en el retrato de *François Langlois vestido de savoyardo* (músico de aldeanos) que Antoine van Dyck hizo a su amigo, gran aficionado a la música, marchante de obras de arte y reputado librero, aunque Langlois prefirió ser retratado (por Van Dyck y por otros pintores también amigos, como Claude Vignon), con el aspecto de un músico popular. (Londres. National Gallery; Birmingham. Birmingham University. Barber Institute of Fine Arts.). Otro ejemplo de gran personaje vestido de pastor tocando una *musette*, es Gaspard de Gueidan que llegó a ser presidente del Parlamento de Aix-en-Provence; su retrato, realizado por Hyacinthe Rigaud (Jacinto Rigau y Ros), se conserva en el Museo Granet de Aix-en-Provence.

12. Las *musettes* son instrumentos similares a los “odrecillos” que aparecen en las miniaturas de las cantigas números 260 y 280, de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*.

13. Michael Praetorius presenta este modelo en su tratado, junto con los denominados: *Grosser Bock*, *Bock*, *Shäperpfeife* y *Hümmelchen*.

14. Todavía en lugares como Auvergne, Périgord y Lemousin, se siguen utilizando los términos, *cabreto* o *cabro* para referirse a la *cornamuse*.

15. Desde el siglo XVIII, la gaita nacional de Irlanda, llamada *union pipe*, presenta un caramillo cónico con cuatro llaves cromáticas, y tres bordones unidos en una montura común; lleva añadidos tres reguladores, que son tubos de longitud desigual, sección cónica y lengüeta doble, que permiten un acompañamiento armónico. Para tocar el instrumento, el gaitero tiene que estar sentado debido a la particularidad del doble juego del tubo melódico: “fuera de rodilla” y “sobre rodilla”. (F. R. Tranchefort, *op. cit.*, p. 253).

16. En Bretaña se sigue utilizando actualmente este tipo de instrumento que es llamado *biniou*. A menudo el gaitero va reforzado por otro músico que interpreta la melodía a la octava con un instrumento sin odre y, por lo tanto, sin roncón, llamado *bombarde*. En España el término bombarda era usado para designar uno de los bajos de los antiguos caramillos y dulzainas, mientras que en Francia se aplicaba a todos los tamaños, siendo el tiple el que acompañaba al *biniou*; sin embargo, en nuestro país se ha dado el nombre de bombardón a un instrumento de viento-metal: la tuba grave utilizada en las bandas militares que cuando presenta una forma circular, es conocida como helicón.

17. En nuestro país, en las cortes de los siglos XIV y XV, este instrumento era muy apreciado. Se sabe que “la cornamusa a lo bordó” era el instrumento predilecto de Pedro el Ceremonioso. (Véase, M. C. Gómez Muntané: *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336- 1432*, 2 vol., Antoni Bosch D. L. Barcelona, 1979; y N. Bassaraboff: *Ancient European Instruments*, en P. A. Scholes, *op. cit.*, art., gaita.

18. *Ibid.*

19. M. de Cervantes Saavedra: *Obras completas. Don Quijote de la Mancha*. Parte II, cap. LXVII, “De la resolución que tomó Don Quijote de hacerse pastor y seguir la vida del campo, en tanto que se pasaba el año de su promesa, con otros sucesos en verdad gustosos y buenos”. Aguilar. Madrid, 1946 (7ª ed.), p.1631.

20. En G. Reese: *La música en el Renacimiento*. Alianza Música, Madrid, 1988, p. 527.

21. *Ibid.*, p. 528 y nota 2.

22. *Ibid.*

23. Sobre las consecuencias de aquéllas nuevas deliberaciones han surgido diferentes puntos de vista. Gustave Reese mantiene como histórico el que uno de los diputados laicos comunicó las intenciones de erradicar la polifonía de la música eclesiástica a su soberano, el emperador Fernando I quien, a su vez, envió una carta a los cardenales defendiendo calurosamente la conservación del arte contrapuntístico (*Ibid.*). Claudio Gallico, por el contrario, considera bastante dudosa la intervención de Fernando I. Este

último autor (como muchos otros), tacha de leyenda considerar a Palestrina como el rescataador de la polifonía por medio de su *Missa Papae Marcelli* (C. Gallico: “L’Età dell’Umanesimo e del Rinascimento”. *Storia della Musica*, vol 4. Edizioni di Torino, 1978 (2ª ed.), p. 65). Parece ser que algún cardenal propuso como modelo los *Improperia* de Palestrina, y éste, que tenía inéditas varias misas, entre las cuales se encontraba la dedicada al efímero Marcelo II, (ya habían transcurrido diez años desde la muerte de éste), las hizo oír a los prelados. Para regular los dictámenes conciliares y estudiar su aplicación, se nombró una comisión de ocho cardenales que se estableció en Roma entre los años 1564-1565. Destacaron entre estos prelados Carlo Borromeo y Vitellozzo Vitelli. Las decisiones finales de la comisión se concretaron en: la supresión de textos mundanos en las misas (es decir, la prohibición del *tenor* y de los modelos profanos de parodia), el llamamiento a la austeridad en las prácticas musicales, el respeto a la percepción clara de las palabras que una polifonía recargada podía oscurecer, y la reducción de las secuencias monódicas utilizadas hasta entonces. También se establecieron normas para la correcta acentuación latina y se rechazaron las florituras vocales tanto en el caso de solistas como del coro. Todo ello, se encontraba en la serena y clara polifonía de Palestrina. El Concilio también implantó la profesionalidad del ejercicio musical eclesiástico, reservado a especialistas, dejando fuera al pueblo en ese ejercicio. Los fieles serían únicamente receptores y admiradores sin nunca llegar a participar.

24. Howard Mayer Brown señala que muchas colecciones de canciones o de polifonía sacra se escribían sin texto para poder ser interpretadas instrumentalmente; da el ejemplo de dos cuadernos editados en 1535 por Pierre Attaignant, *Chansons musicales a quatre parties* y *Vingt & sept chansons musicales a quatre parties*; el editor remarca que son ... *plus convenables à la fleuste d’allemant*. (En R. Andrés, *op. cit.*, art. flauta travesera).

25. R. Bragard y F. J. De Hen, *op. cit.*, p. 49.

26. M. Agricola, *Musica instrumentalis deutsch*. (Wittenberg, 1529). Cambridge University Press. Cambridge. New York, 1994.

27. Este cuadro se ha reproducido profusamente. En dos volúmenes consultados, *Dipingere la musica* (Skira. Milán, 2000), y la *Guía Akal de la Música*. (Akal. Madrid, 1994), lo reproducen en su portada.

28. Atribuido anteriormente a Robert Tournières.

29. Federico II, el Grande, no sólo mantenía en su corte de Potsdam una gran actividad

musical, sino que tocaba la flauta travesera y componía para este instrumento; sin embargo, se dice que sólo escribía la parte de flauta y el resto lo hacía su organista Johann Friedrich Agricola, discípulo de Johann Sebastian Bach. Percy A. Scholes transcribe el siguiente comentario de uno de los músicos al servicio del monarca: “Si creéis que el rey ama la música, estáis equivocados; lo único que ama es la flauta, más aún, la única flauta que ama es la suya”. Scholes añade, aunque sin confirmar, que cuando a los sesenta años Federico II perdió los dientes y no pudo tocar más, tomó aversión a la música. (P. A. Scholes, *op. cit.*, art. Federico II el Grande).

30. Un repertorio de trescientos conciertos y sonatas dispuesto en orden cronológico era ejecutado cíclicamente por el soberano; de ellas nos transmite Burney el dato, recibido de Quantz, de que más de un centenar de esas sonatas han sido compuestas por Federico. No eran obras destinadas al público en general, que llegó a conocer tan sólo un número muy reducido de ellas. Se reservaban para uso privado del rey en el marco de aquellos conciertos diarios con su personal participación, a los que tan sólo tenían acceso la familia real, los cortesanos y algún invitado ocasional. (D. Vega Cernuda: Programa de mano del ciclo *Música en la corte de Federico el Grande*. Notas del Segundo y Tercer Concierto, p. 18. Madrid, mayo 1997. Fundación Juan March).

31. El proceso lo explica Baines en los siguientes términos: “... Böehm se fijó como meta toda una serie de agujeros cromáticos tan grandes como fuera posible y colocados muy cercanos entre sí en sus posiciones teóricamente correctas para asegurar la aproximación a un “extremo abierto” de cada una de las notas. Para regularlas con cuatro dedos y el pulgar (ya que el pulgar derecho debía sostener el instrumento) había que crear un nuevo sistema de digitación”. (A. Baines, *op. cit.*, p. 250). El sistema de llaves de anillo era ya conocido; este sistema permite que el dedo cierre un agujero actuando la llave a cualquier distancia de éste por medio de un perno largo. Este sistema de *anneaux mobiles* despertó un enorme interés entre los intérpretes y los fabricantes, quedando con el nombre de “sistema Böhm”. Esta disposición, aplicada en un primer momento a una flauta cónica, continúa siendo, con apenas modificaciones, el sistema de digitación de la flauta actual. En 1847, Böhm introdujo el agujero central cilíndrico con cabeza parabólica; como los agujeros eran demasiado grandes para las yemas de los dedos se cambiaron los anillos por bordes almohadillados.

32. Carl Philipp Emanuel Bach permaneció veintiocho años al servicio de Federico el Grande.

33. A partir de 1672, Lully compuso prácticamente una ópera-ballet cada año, con la

colaboración del libretista Guinault. Hasta 1670, Luis XIV participaba en los ballets de corte (el apelativo de Rey Sol deriva del papel interpretado en uno de esos ballets), a partir de 1670, el monarca dejó de bailar y sus cortesanos siguieron su ejemplo. En 1661 se había inaugurado la Académie Royale de Danse para la formación de bailarines profesionales y maestros de danza; al principio sólo eran admitidos hombres y los papeles femeninos los realizaban bailarines disfrazados. Las bailarinas profesionales y la flauta travesera coinciden en su primera aparición: en *Le Triomphe de l'Amour*.

34. La música para el *piccolo* se escribe una octava más grave de cómo suena, pero no se le considera un instrumento transpositor, pues la transposición es sólo de altura, no de tonalidad.

35. Existe una verdadera flauta bajo en sol grave que suena una octava más grave que la flauta contralto. Surgió a partir de los perfeccionamientos llevados a cabo entre 1930 y 1940, por la firma *Rudall and Carte* de Londres, en el *albisófono*. Esta curiosa flauta fue inventada en 1910, por Albisi, primer flauta de la Scala de Milán; pero si se excluye a Mascagni y a Puccini, la flauta bajo no se ha utilizado nunca en la orquesta. (G. Gourdet: *Les instruments à vent*. Presses universitaires de France. París, 1997, p. 30).

DATOS BIOGRÁFICOS

La fecha de nacimiento de Bartholomäus Bruyn el Viejo ha podido ser deducida a partir de un medallón realizado por Friedrich Hagenauer fechado en 1539, en el que aparece retratado el pintor y se indica la edad que tenía por entonces: 46 años. El lugar exacto de su nacimiento se desconoce, pero podría haber sido Colonia, Wesel o Haarlem. El estilo de sus primeras obras lleva a pensar que se formó en el área del Bajo Rin.

Bruyn trabajó en el taller de Jan Joest, colaborando en el retablo del altar mayor de la iglesia de San Nicolás en Kalkar, realizado entre 1505 y 1508. Por esta misma época Joos van Cleve trabajó también en el taller de Joest, interesándose por el joven Bruyn, quien, lógicamente, recibió su influencia. Así mismo, se cree probable que nuestro artista trabajara posteriormente con Joest en Haarlem y Wreden. En 1512 Bruyn se instaló definitivamente en Colonia, donde empezó colaborando durante uno ó dos años con el pintor conocido como Maestro de San Severino. Además de dedicarse a la pintura Bruyn desempeñó importantes cometidos en los asuntos de la ciudad; en 1518 y en 1521 fue elegido miembro del concejo del distrito principal (*Rat der Vierundvierzig*), y en los últimos años de su vida, en 1549 y 1553, trabajó como concejal (*Ratsherrn*) en el Ayuntamiento de Colonia.

Entre 1525 y 1528 contrajo matrimonio (de su esposa sólo se sabe que se llamaba Agnes). Tuvo dos hijos, Arnt y Bartholomäus el Joven, éste último se hizo cargo del obrador del padre, al morir éste en 1555. Su fallecimiento está registrado en los archivos parroquiales de la iglesia de San Albano.

A pesar de que ninguna de sus pinturas está firmada, su obra ha podido ser establecida a partir de dos retablos documentados y varias pinturas fechadas. En 1522, le fueron encargadas las alas del retablo de la antigua iglesia de la abadía de Essen, que quedarían terminadas en 1525; de ellas se conservan las escenas de *La Adoración de los pastores* y *La Adoración de los Reyes*, en el anverso, y, en el reverso, *La Crucifixión* y *La Lamentación*. El segundo retablo, fechado entre 1529 y 1534, fue un encargo para el altar mayor de la iglesia de San Víctor en Xanten, dedicado a *Las vidas de san Víctor y santa Elena*. Entre 1535 y 1540 realizó el *Tríptico de Arnold von Brauweiler* (Kreuzlinger, colección Kisters).

Todas estas obras muestran una clara influencia del estilo italiano y de los artistas de los cercanos Países Bajos, Jan van Scorel y Maerten van Heemskerck.

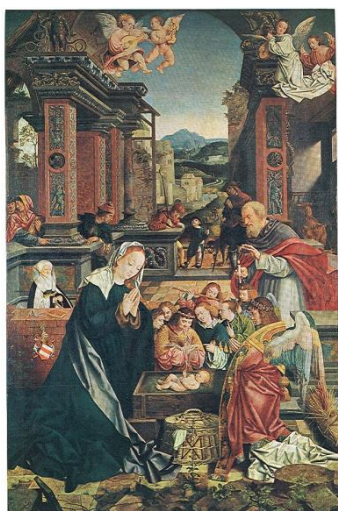
Bruyn realizó, así mismo, numerosos retratos de importantes ciudadanos de Colonia apareciendo estos personajes ricamente ataviados y sosteniendo en sus manos algún pequeño objeto simbólico (La colección Thyssen-Bornemisza posee dos de estos retratos, *Retrato de un hombre de la familia Weinsberg* y *Retrato de una mujer*, realizados alrededor de 1538-1539).

Bartholomäus Bruyn I ha sido reconocido como el pintor más importante de Colonia de la primera mitad del siglo XVI.

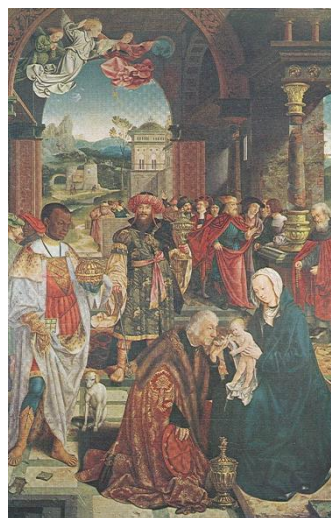
NOTAS

1. Datos biográficos extraídos de I. Lübbecke, *op. cit.*, pp. 156 y ss.; y M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 575.

ILUSTRACIONES



1. *Adoración de los pastores.*
Bartholomäus Bruyn



2. *Adoración de los Magos.*
Bartholomäus Bruyn



3. *La Natividad.* Maestro de Horcajo



4. *Adoración del Niño Jesús.*
Seguidor Jan Joest



5. *Gaitero.* Dürer



6. *Cantiga 24.* Alfonso X el Sabio



© KMG-MRAH

7. Flauta travesera del Renacimiento.
Claude Rafi



8. *El hijo pródigo entre cortesanas.*
Escuela franco-flamenca



9. *Concierto femenino.*
Maestro de las medias figuras femeninas



10. *Reunión de músicos.* André Bouys



11. *Concierto de flauta de Federico el Grande en Sans Souci.* Adolph Menzel



12. *El pífano.* Édouard Manet

SIGLO XVII

PINTURA ESPAÑOLA

LA MÚSICA Y LO DIVINO



EL GRECO

La Anunciación

H. 1596-1600

Óleo sobre lienzo

114 x 67 cm.

Instrumentos musicales y elemento musical: flauta de pico, espineta de mesa, arpa, contrabajo de viola *da gamba* (violón), libro de música.

El lienzo que en el museo Thyssen-Bornemisza lleva el título de *La Anunciación*, tal como nos indica su tamaño podría ser un *modellino*¹ o versión reducida del cuadro que estaba situado en el espacio central del cuerpo inferior del desaparecido retablo de la iglesia del Colegio de doña María de Aragón, que, actualmente, se encuentra en el Museo del Prado². Existe otra versión reducida en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Doña María de Córdoba y Aragón, dama de compañía de la reina Ana de Austria, última esposa de Felipe II, y también de la infanta Isabel Clara Eugenia, financió la fundación del convento y seminario para la orden agustina conocido popularmente como colegio de Doña María de Aragón. La piadosa señora falleció en 1593 sin ver acabada su obra. El conjunto de las pinturas pretendía expresar el doble propósito de la fundación: velar por la salvación del alma de la fundadora y preparar a los futuros predicadores y activos contrarreformistas. Tanto Doña María como su confesor y consejero espiritual, el predicador y autor de una historia de la orden de los agustinos, fray Alonso de Orozco (“el santo de San Felipe”, nombre por el que era conocido en el Madrid de la época; canonizado por el papa Juan Pablo II en 2001), vieron cumplidos sus deseos, aunque fray Alonso también falleció antes de que se terminara el seminario. El proyecto finalizaría bajo la dirección de fray Hernando de Rojas, segundo rector de la institución. En 1596, el albacea testamentario de la noble dama, Jerónimo de Chiriboga, canónigo del colegio de Talavera de la Reina y miembro del gabinete del cardenal Quiroga, encargó la realización del retablo mayor al Greco, con la condición de que

estuviera concluido en un plazo de tres años. (El testamento de doña María de Aragón se encuentra en la actualidad en el *Archivo Histórico Nacional*, Consejo, leg. 27831, exp. núm. 4).

La realización del retablo de la iglesia del colegio de doña María de Aragón supuso una clara evolución del artista que se apartó de los postulados naturalistas y trabajó con una personalísima forma de expresión, alejándose de la iconografía establecida sujeta a las normas trentinas. La categoría y el reconocimiento que alcanzó el Greco le permitirían poder exigir a sus patronos un alto grado de libertad a la hora de plasmar sus encargos³.

La escena de nuestra *Encarnación* está distribuida en las dos zonas características de la mayoría de las telas de asunto religioso del pintor: la inferior, terrenal y la superior, celestial. La inferior, ocupada por la Virgen y el arcángel san Gabriel, no podemos decir que toda ella sea terrenal pues el arcángel no está posado sobre el suelo sino sobre una nube y junto a él aparece la zarza ardiente; ambos, corresponderían al mundo sobrenatural del espacio superior del lienzo ocupado por un conjunto de ángeles músicos en el característico rompimiento de gloria.

Podemos ver también dos marcadas diagonales que se cruzan en la paloma del Espíritu Santo en un anticipo del lenguaje barroco.

La Virgen, situada en el ángulo izquierdo junto a un pupitre cuya forma es bastante parecida a la de un atril sobre el que reposa un libro abierto, se vuelve hacia el arcángel abandonando la lectura en un escorzo que no permite averiguar si está de rodillas, sentada o comenzando a levantarse. Nos decantamos por esta última posición pues, en el caso de ser una de las dos anteriores, la figura de María, aún teniendo en cuenta el estilizado canon del Greco, resultaría de una estatura anormal. El gesto que realiza con las manos abiertas y separadas (*conturbatio*), es de sorpresa: “¿Cómo puede ser eso si no conozco varón?” mientras que el gesto que sería de aceptación y que en otras ocasiones María realiza con una mano sobre su pecho o con las dos manos cruzadas (*meritatio*): “Hágase en mí según tu palabra”, aparece en el arcángel Gabriel, lo que unido a la leve inclinación de su cabeza, significaría el reconocimiento de la Madre de Dios⁴.

María aparece vestida con una túnica carmín que se torna rosácea por el impacto de la luz. Su cabeza y sus hombros se cubren con un manto azul.

El arcángel, con las alas desplegadas está sostenido por una nube y tiene los pies dirigidos hacia el espectador por lo que nos muestra el torso forzosamente girado. Entre

ambas figuras podemos ver la zarza que arde sin consumirse⁵ dispuesta sobre unas telas blancas y granates con una cinta alrededor en la que se puede leer: “sobre los paños la zarza ardiente”⁶.

Tanto el color verde de la túnica del arcángel como los tonos de la vestimenta de María, proceden del cromatismo veneciano y son, inevitablemente, repetidos en las obras religiosas del artista.

La luz es, así mismo, la que siempre ha venido utilizando en las telas destinadas a un templo, donde se contemplarían a cierta distancia, iluminadas por el tenue resplandor de las velas. Se trata de una luz blanca y potente que llega a anular el color en las zonas en que se proyecta con más fuerza como es el caso de la túnica de la Virgen o de la túnica de igual color del ángel que tañe el laúd. El Espíritu Santo también recibe un fuerte foco de luz reforzado por la mancha amarilla que aparece tras Él.

Las grisáceas cabecitas aladas que configuran las bandadas de querubines fundidas con las nubes, aparecen entretejidas a manera de guirnalda, recurso empleado por el pintor en la mayoría de sus pinturas marianas⁷.

Los ángeles músicos situados en la zona superior tañen, de izquierda a derecha, una flauta de pico soprano, una espineta de mesa, un laúd, un arpa y un contrabajo de viola *da gamba*. De manera descuidada, el ángel situado en la vertical de la Virgen, sostiene con su mano izquierda, un libro de música abierto; su interés está puesto en el teclado de la espineta al mismo tiempo que con la mano derecha realiza un gesto quironómico que, en esta ocasión, podría estar relacionado, más que con la entonación, con el *tempo*⁸ o con la dinámica de la música puesto que no aparecen ángeles cantores. Ahora bien, es posible que este ángel no sólo desempeñe el papel de director sino que también sea cantor e incluso podría estar doblado por la flauta dulce sin que ninguno de los dos intervenga en ese momento. Tanto este ángel como el que tañe el laúd, situados ambos en primer plano, han sido representados de cuerpo entero, dedicándoles el artista un cuidadoso tratamiento cromático. El laúd queda semioculto por el tañedor y tan sólo podemos apreciar el clavijero en ángulo recto (no es posible determinar el número de clavijas), parte del mástil que aparenta ser bastante largo, y un fragmento del dorso de la caja cuyas duelas han sido representadas con poco esmero. En cualquier caso, se trataría de un instrumento bastante voluminoso que preconizaría el archilaúd barroco.

El ángel que sostiene la flauta, como hemos dicho, no está tocando en ese momento pero sus dedos están preparados para intervenir inmediatamente. La expresión de su rostro denota una atenta escucha a sus compañeros en espera de su inminente entrada.

Esta atención sería de todo punto necesaria al no utilizar ninguno de los instrumentistas partitura. La colocación de las manos de este flautista no es la más usual en las flautas de pico: la mano izquierda es la que se suele colocar en los agujeros superiores⁹. Así es como aparece en la mayoría de las representaciones que de este instrumento se han hecho en la Edad Media y en el Renacimiento. Desde finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, dicha colocación está prácticamente generalizada¹⁰. No obstante, durante el Renacimiento y el Barroco muchas flautas dulces se construían con el último agujero doble, lo que permitía al instrumentista colocar las manos a su elección. El agujero no utilizado se tapaba con cera (como lo podemos ver en una flauta dulce italiana, probablemente del siglo XVI, de constructor desconocido, perteneciente a la colección de instrumentos musicales antiguos del Kunsthistorisches Museum de Viena, que posee siete agujeros, el último duplicado y uno de ellos, obturado).

El dedo meñique de la mano izquierda del ángel flautista de nuestro cuadro se mantiene levantado, permitiendo ver el último de los agujeros del instrumento. En total, serían siete los agujeros frontales, acorde con las flautas de pico de la época. La embocadura y la ventana labial se pueden apreciar con nitidez. El tubo termina marcadamente acampanado.

Se han llamado flautas de pico a las flautas rectas con el tubo ligeramente cónico, en las que el aire se introduce mediante una sencilla embocadura en forma de silbato. Estos instrumentos han sido también llamados flautas dulces. El nombre en italiano es *flauto a becco* y *flauto dolce* y también *flauto d'eco*; en alemán, *Blockflöte* y también se ha recuperado el antiguo nombre *Shnabelflöte*; en francés, *flûte à bec* y *flûte douce*; en inglés, *beakflute* y *recorder*. Otras denominaciones utilizadas en Inglaterra son: *direct flute*, *english flute* (la flauta travesera en Alemania, en el siglo XVIII, se conocía como “flauta alemana”), y *common flute* (“flauta común”, pues a la flauta travesera cuando se puso de moda se la consideró un instrumento “más distinguido”). En Italia también se le da el nombre de *flauto diritto*.

En el siglo XVII se produjeron algunas innovaciones en la construcción del instrumento, que permitieron abarcar una tesitura de dos octavas y media cromáticas, y la obtención de un timbre más “dulce”. Durante el siglo XVII, en Italia, a menudo se le denominó simplemente con el término “flauto”.

Bach incluyó en el “concertino” del *Cuarto Concierto de Brandenburgo en sol mayor*, dos flautas dulces además del violín. En el segundo movimiento, el violín realiza el bajo cuando el “concertino” toca sin acompañamiento dejando el lucimiento a las flautas.

(Este concierto lo adaptaría Bach en el sexto de sus conciertos para clavecín, el *Concierto para clavecín, dos flautas de pico y cuerdas en fa mayor*).

Como instrumento melódico, la flauta puede interpretar únicamente una sola voz, mientras que los restantes instrumentos representados por el Greco en su cuadro son todos ellos instrumentos polifónicos que durante el silencio de la flauta (o de ésta y el cantor), podrían continuar entretejiendo la urdimbre contrapuntística. Otra circunstancia a tener en cuenta es el momento en el que el artista realiza el cuadro: el cambio de siglo. Por tanto, estos instrumentos podrían estar realizando un procedimiento innovador, o lo que es igual, una melodía acompañada por un bajo continuo¹¹. Recordemos que en 1581, Vincenzo Galilei, padre del famoso físico, publicaba en Florencia bajo la forma de diálogo platónico, el tratado *Dialogo della Musica antica e della moderna*, en donde criticaba el madrigal del siglo XVI y defendía una única línea melódica con alturas y ritmos adecuados, por ser éste el único procedimiento para transmitir debidamente el sentido de las palabras puesto que si varias voces entonaban diferentes melodías con diferentes textos, con ritmos y registros diferentes, la música jamás llegaría a plasmar el mensaje emocional del texto debido al caos que se producía. Según Galilei, lo que buscaban hasta entonces los compositores contrapuntistas era únicamente mostrar su ingenio; por el contrario, la manera correcta de unir texto y música era empleando una melodía solística que realzase únicamente las inflexiones naturales del habla¹².

En cualquier caso, la música de nuestro cuadro podría ser una música “celestial” pero no una música religiosa o eclesial, apta para ser interpretada en alguna celebración litúrgica de la época (recordemos que Felipe II, en su afán contrarreformista, el único instrumento que permitió emplear en los templos fue el órgano. Por otra parte, la Iglesia sólo había autorizado la utilización de voces masculinas, por lo que fue necesario recurrir a los *castrati*)¹³.

No obstante, a finales del siglo XVI, se documenta el uso de la familia de las vihuelas de arco en algunas capillas catedralicias españolas, si bien, durante todo el siglo XVII, es el violón el instrumento que más figura en los archivos catedralicios. Un ejemplo de esta música instrumental es la *Sonata à tre* de José de Vaquedano (1642-1711), maestro de capilla de la catedral de Santiago de Compostela entre 1681 y 1710, donde la parte de “Baxo” se adapta perfectamente a la tesitura del violón más grave¹⁴.

Sin embargo, los instrumentos representados por el Greco sí podrían ser los integrantes de un conjunto instrumental muy próximo al que deleitaba al artista durante sus comidas

o mientras trabajaba (véase Datos Biográficos, y nota 26), ello explicaría el hecho de representar siempre los mismos instrumentos en sus obras¹⁵. Por otra parte, se trata de instrumentos de los que tenemos referencias como integrantes de conjuntos instrumentales de la época. Un ejemplo de ello sería la partitura impresa de *L'Orfeo, favola in musica*, estrenada en 1607, en la que Claudio Monteverdi deja constancia de los instrumentos requeridos, entre los que se incluyen: *duoi gravicembali* (clavicémbalos), *duoi contrabassi de viola* (violones), *un arpa doppia* (arpa de doble encordadura), *duoi chitarroni* (archilaúd o tiorba), *un flautino alla vigésima segunda* (pequeña flauta de pico de tres octavas).

Nos ocupamos a continuación del arpa, instrumento no muy claramente definido, si bien, su forma se ajusta al modelo de arpa gótica, bastante estilizado, con volutas características de los muebles de estilo manierista y similar al que hemos visto en anteriores ocasiones. Nos hemos referido a este cordófono en tres cuadros anteriormente estudiados: en la *Virgen de la Humildad con el Padre Eterno el Espíritu Santo y los doce apóstoles* de Cenni de Franceso (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y Lo Divino), en el *Tríptico de la Santa Faz* de maestro Bertram, (Siglo XIV. Pintura Alemana. Apartado La Música y Lo Divino), en la *Virgen con el Niño entre ángeles* del Maestro de la Madonna André (Siglo XV. Pintura de los Países Bajos. Apartado La Música y Lo Divino), y más adelante lo vemos también en la *Sagrada Familia con ángeles y santos* de Joachim Wtewael (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y Lo Divino).

Resulta curioso que apareciendo tan frecuentemente este instrumento en asuntos religiosos, Zurbarán, en 1639, y Valdés Leal, h. 1657, lo utilicen en sus respectivas *Tentaciones de San Jerónimo* -figs. 1 y 2- (Sacristía del Monasterio de Guadalupe y Museo de Bellas Artes de Sevilla respectivamente), como elemento potenciador de la tentación carnal.

Las cuerdas en el arpa de nuestro cuadro están muy desdibujadas por lo que su número, aunque moderado, es difícil de determinar; tampoco es posible apreciar si se trata de un arpa doble. De este tipo de instrumento tenemos noticia a partir del último tercio del siglo XIV así como de su evolución durante el siglo XVI, cuando se aumentó el número de cuerdas en cada una de las hileras: una, correspondiente a las notas diatónicas y la otra, a las cromáticas, aunque éstas últimas se limitarían al registro medio.

Citemos una vez más la espléndida colección de instrumentos musicales antiguos del Kunsthistorisches Museum de Viena, poseedora de un arpa gótica de principios del siglo XVI, con veintiséis cuerdas, muy similar al modelo que el Greco vino representando.

Es interesante la posición de los dedos sobre el arpa en esta Encarnación, muy diferente a la que han plasmado otros pintores al representar tañedores de este instrumento tanto en la época de nuestro artista como en épocas anteriores (véanse los cuadros anteriormente mencionados). Quizá ello sea debido a que el instrumento fuera un arpa doble cuya ejecución es de mayor dificultad.

Lucas Ruiz de Ribayaz, en su libro de música impresa, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano*, editado en Madrid en 1677, indica al alumno la manera de tocar el arpa doble para *...no tropezar con el segundo orden...* y añade que *...en el uso de pisar las teclas y formar los puntos ay diferencia, porque para el arpa no usamos más que de tres dedos de cada mano, que son pulgares, índices y largos, y para el monacordio hay muchos que han usado de todos los dedos de las manos*¹⁶.

Lo que no nos cabe duda es de que el Greco debió observar detenidamente al músico que tocaba este instrumento entre los del conjunto que le deleitaba y plasmó una digitación que podría corresponder a la ejecución de una melodía durante el tiempo que la flauta de pico permanece callada, aunque también es posible que el tañedor estuviera realizando un acompañamiento mediante arpegios y, a su vez, la espineta podría estar interpretando la misma u otra melodía, o simplemente reforzando el acompañamiento. Ello explicaría la utilización de una sola mano en este último instrumento.

En la descripción del arpa que recoge el *Diccionario de autoridades* se hace hincapié en su similitud con la espineta: *...es instrumento armonioso y en el sonido semejante a la espineta, porque todas las cuerdas van subiendo en semitono, y por eso le llaman algunos espineta levantada*¹⁷.

Al lado del arpa y tan próximo a ella que los brazos de ambos ejecutantes parecen estar superpuestos, tenemos un contrabajo de viola *da gamba* llamado también en nuestro país, violón (del italiano *violone*, aumentativo de *viola*)¹⁸.

Este instrumento es el más grave entre los instrumentos de arco, y posee la misma tesitura que nuestro actual contrabajo, es decir, está afinado una octava más grave que el bajo (nos referimos más adelante a este último en el estudio del lienzo de Jacob van Loo *Grupo de músicos* (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano).

Las violas, llamadas vihuelas de arco en nuestro país, proceden de las vielas medievales (anteriormente hemos comentado este instrumento al analizar la fídula en el estudio de la *Coronación de la Virgen con cinco ángeles* de Maestro emiliano lombardo (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino).

Estos cordófonos constituyeron, a partir del siglo XVI, toda una familia que se diferenciaría muy pronto de la familia de los violines. Tras competir durante algún tiempo con éstos, a principios del siglo XVIII algunos tipos de viola *da gamba* desaparecieron pero el bajo siguió siendo utilizado hasta finales de dicho siglo. Recordemos que si bien la fisonomía de ambas familias es parecida, los instrumentos pertenecientes a la familia del violín poseen cuatro cuerdas y los pertenecientes a la familia de las violas, seis o siete, además de carecer los primeros de trastes y rosetones. La forma de sujetar el instrumento llevó a dar el nombre de viola *da gamba* al que se sujetaba entre las rodillas y viola *da braccio* (analizada en el estudio de *Pan y Siringe* de Giovanni Agostino da Lodi. Siglo XVI. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino), al que se apoyaba sobre el brazo. En Italia, las violas *da gamba* fueron conocidas usualmente como *violoni*. En ese mismo país, en la segunda década del siglo XVIII, surgió un contrabajo de la familia del *lirone* al que denominaron *accordo*.

Entre los diferentes instrumentos designados con el término genérico de viola *da gamba* se encontraban los tiples, con la misma tesitura que los violines; los sopranos, una cuarta más grave; los contraltos, con la tesitura de las actuales violas; los bajos (que corresponden a las violas *da gamba* propiamente dichas), con la tesitura de nuestro violonchelo; y los contrabajos o violones, una octava más grave que los anteriores y con la tesitura de nuestros contrabajos. Estos últimos no derivan completamente del violín sino de la combinación de elementos de ambas familias: el fondo plano e inclinado hacia el mango en la parte superior, los hombros caídos y el poco pronunciado adelgazamiento central del cuerpo con ángulos poco salientes, son características propias de la viola *da gamba*, mientras que la forma y la inclinación del mango hacia atrás, el clavijero terminado en voluta, el batidor largo y sin trastes, el puente alto para corresponder a la inclinación del mango, y los oídos en forma de *f*, proceden del violín

así como el número de cuerdas, cuatro, aunque existen también contrabajos con tres y con cinco.

La afinación más usual de los violones era por cuartas y por tercera mayor entre la tercera y la cuarta cuerda (como el laúd y la guitarra), aunque había una gran variedad de afinaciones.

Al parecer, fue en Italia, a lo largo del primer tercio del siglo XVI, donde se empezaron a construir contrabajos de viola *da gamba*. Tiempo después, alrededor de 1620, bastante más tarde que los otros miembros de la familia de los violines, aparecería el contrabajo, instrumento de enormes dimensiones y de difícil manejo. En ambos casos, se trataba de instrumentos creados para reforzar la base de la estructura armónica siendo el pilar de la construcción polifónica, por lo que su papel como bajo continuo fue muy importante.

Como ya es habitual, seguimos encontrándonos con denominaciones confusas¹⁸. Sebastián de Covarrubias, en 1611, define como violones al ... *juego de vigüela de arco sin trastes....* y añade, ... *el tiple dellos se llama violín*¹⁹. En esa misma época, Pietro Cerone utiliza el término violón para el instrumento más grave de la familia de las vihuelas bastardas³⁵, entre las que distingue tres tipos: la “violetta”²¹ (alto), el “violoncino” (tenor) y el “violón” (bajo), además de otros modelos más agudos entre los que se encuentra el violín³⁷.

Años atrás, en 1542, Silvestro Ganassi dal Fontego había publicado en Venecia un tratado sobre la forma de tocar la viola de arco trasteada, *Regola Rubertina*, y un año después, una segunda parte dedicada a nuestro instrumento, *Lettione seconda pur della pratica di sonare el violone d'arco da tasti*.

Poco más tarde, en 1553, el toledano Diego Ortiz, publicaría en Roma su *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música para violones nuevamente puestos a la luz*. El Prefacio al *Segundo Libro*, comienza con la *Declaración de las maneras que hay de tañer el violón y el címbalo* (clavicémbalo):

1. Este segundo libro trata de la manera que sea de tañer el violón con el címbalo y hay tres maneras de tañer. La primera es fantasía, la segunda sobre canto llano, la tercera sobre compostura. La fantasía no la puedo yo mostrar porque cada uno la tañe de su manera, mas diré lo que se requiere para tañerla. La Fantasía que tañere el címbalo que sea en consonancias bien ordenadas y que el violón entre con algunos pasos galanos y cuando supusiere en algunos puntos llanos le responda el címbalo a propósito, y hagan algunas fugas aguardándose el uno al otro al modo de como se

canta contrapunto concertado y de esta manera se irán conociendo y con el ejercicio descubrirán secretos muy excelentes que hay en esta manera de tañer. De las otras dos en su lugar se hará mención.

Unos cincuenta años después, en un romance satírico fechado en 1605²³, *Cuando la rosada Aurora*²⁴, Luis de Góngora alude al violón al que califica, junto al organillo, de “instrumento manual”:

*Qué instrumentos manuales,
como organillo y violón,
taña un macho con un ojo
¡ni se ha visto ni se oyó!*

Y transcurrido casi otro medio siglo más, Gabriel Bocángel y Unzueta²⁵ nos habla también de los violones en su obra escénica *El nuevo Olimpo* (1649):

*Hasta los violones mismos
con sus tácitas victorias,
pues de arcos, de Amor heridas,
las cuerdas al aire asordan*²⁶.

En nuestros días, Patrick Süskind²⁷ nos ha recordado la confusión reinante en torno al contrabajo de viola *da gamba*:

Diferentes afinaciones, diferentes números de cuerdas, diferentes tamaños... no existe un instrumento que haya dado tantos tipos como el contrabajo (...) En los siglos XVII y XVIII reinó el caos más absoluto: viola da gamba, violoncello, violón con trasteado, violón sin trasteado, temples (afinaciones) en tercera, cuarta y quinta, tres, cuatro, seis, ocho cuerdas, eses (oídos) en fa (en efe: “f”), eses en do (en ce: “c”)²⁸ ... en fin, para volverse loco. Hasta el siglo XIX persistió en Francia e Inglaterra un bajo de tres cuerdas afinado en quinta; en España e Italia, uno de tres cuerdas afinado en cuarta; y en Alemania y Austria, uno de cuatro cuerdas con temple en cuarta. Entonces prevaleció este último porque en aquella época nosotros teníamos los mejores compositores, a pesar de que el bajo de tres cuerdas suena mejor. No araña tanto y es más melodioso, más bello, en una palabra. Pero como compensación tuvimos a Haydn,

*Mozart, los hijos de Bach. Más tarde a Beethoven y toda la época romántica, a la cual le importaba un rábano el sonido del bajo. Para ellos el bajo era una alfombra sonora sobre la cual basar (sostener) sus obras sinfónicas... Prácticamente lo más grande que puede oírse en música hoy en día ha descansado sin discusión sobre los hombros del contrabajo de cuatro cuerdas, desde 1750 hasta el siglo XX; toda la música orquestal de dos siglos. Y con esta música eliminamos el bajo de tres cuerdas*²⁹. (Süskin no menciona los contrabajos de cinco cuerdas, que Wagner impuso en la orquesta sinfónica).

El contrabajo, utilizado básicamente para acompañamiento, no alcanzó verdadera importancia hasta el Clasicismo. Joseph Haydn le dedicó un concierto (hoy perdido), y tanto él como otros compositores de la época le atribuyeron pasajes solísticos en la orquesta. El contrabajista Domenico Dragonetti, amigo de Beethoven, demostró al compositor las capacidades del instrumento. A partir de ese momento, Beethoven escribiría pasajes rápidos y grandes tramos dinámicos para estos instrumentos en sus sinfonías *Cuarta, Quinta y Novena*³⁰. Schubert, emulando a su venerado maestro, en los compases iniciales que dan paso a la *Oda a la Alegría* de Schiller en la *Novena Sinfonía*³¹, lo emplea al comienzo de su *Sinfonía n° 8 en Si menor "Incompleta"*; también contó con él en su *Quinteto "La trucha"*. Chaikovsky, lo utilizó en el final del cuarto y último movimiento (*Adagio lamentoso*) de su *Sexta Sinfonía*, "Patética", en un desgarrado *decrescendo*, en el que quedan únicamente los contrabajos semejando los latidos de un corazón que se apaga. Pero el más famoso solo de contrabajo es el que describe el andar del elefante en *El carnaval de los animales, Fantasía zoológica para dos pianos y conjunto instrumental*, de Camille Saint-Saëns. Tampoco podemos olvidar otro pasaje muy conocido donde este instrumento es absoluto protagonista: la escena de la estatua del Comendador en el segundo acto de *Don Giovanni* de Mozart.

En las bandas de jazz de los años veintes del pasado siglo, el contrabajo reemplazó a la tuba; su *pizzicato*, parte indispensable de la sección rítmica, se convirtió muy pronto en el pilar sobre el que se sustentaba la melodía y la armonía. El protagonismo que se le había negado en la orquesta donde durante décadas había tenido un papel secundario, en el jazz, le fue entregado sin reservas, pasando los solos de contrabajo a ser parte destacada en las *jam sessions*.

En el violón de nuestro cuadro llama la atención sus pronunciadísimas escotaduras lo que produce un aligeramiento del volumen del instrumento acorde con la estética manierista del artista. Los hombros no son excesivamente caídos mientras que los oídos, aunque podrían recordar la forma de media haba, se parecen más a nuestro actual símbolo de llave ({}). Podemos distinguir un rosetón calado muy próximo a la inserción del mástil cuyo clavijero termina en forma de voluta. A pesar de que no aparecen representadas las cuerdas ni los trastes, sí podemos distinguir, en el costado visible, tres clavijas que nos permitirían determinar seis cuerdas.

El ángel sostiene el arco con la palma de la mano hacia arriba, tal como se hacía en la época y como actualmente hacen la mayoría de los contrabajistas; su longitud es mayor que la de los arcos que se utilizaban tanto en aquél momento como en nuestros días, un tipo de arco más corto que el utilizado para violas y violines (entre 70 y 72 cm). La varilla está hecha generalmente de madera de Pernambuco, la madera más noble y más cotizada en la fabricación de los arcos. Las cerdas son de crin de caballo.

En nuestro cuadro es chocante la manera de sujetar el instrumento pues, a pesar de su gran tamaño, da la sensación de que apenas pesa. Parece como si el cúmulo de brillantes bordes que oculta la zona inferior de la caja lo sostuviera.

Hemos encontrado varios ejemplos de este instrumento en la pintura europea desde mediados del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII:

Veronese lo pone en manos de Tiziano (que con enorme atención está leyendo su parte), en *Las bodas de Caná* -fig. 3- (1563. París. Museo del Louvre). También encontramos este instrumento en *Santa Cecilia acompañada por el ángel* -fig. 4- de Carlo Saraceni (1610. Roma. Galería Nacional de Arte Antiguo) donde la santa aparece afinando un laúd bajo las indicaciones de un ángel que sostiene un violón (nos hemos referido a este cuadro en el estudio de *Santa Cecilia* de Bernardo Strozzi. Pintura Italiana. Siglo XVII, apartado La Música y lo Divino), y en la *Santa Cecilia* -fig. 5- del Domenichino, (1617. París. Museo del Louvre), de dimensiones algo más reducidas.

Michael Boyer, en 1693, representó un magnífico violón apoyado sobre una banqueta en su lienzo *Bajo, cuaderno de música y espada* -fig. 6- (París. Museo del Louvre), en donde queda reflejado el verdadero volumen del instrumento.

De nuevo acudimos a Süskind, autor que describe magistralmente el físico del contrabajo, instrumento que al mismo tiempo es orgullo y condena del protagonista:

Normalmente ensayamos de siete a diez. El resto del tiempo lo paso en casa, en mi habitación acústica. Bebo varias cervezas para compensar la pérdida de líquido. Y muchas veces lo coloco en el sillón de mimbre que tengo delante, lo apoyo, dejo el arco a su lado, me siento en la butaca y lo contemplo. Y entonces pienso: ¡Qué horrible instrumento! ¡Se lo ruego, mírelo! Mírelo bien. Parece una mujer vieja y gorda. Tiene las caderas demasiado anchas y la cintura desastrosa, excesivamente alta y poco estrecha, y luego la parte de los hombros, caída y raquítica... es para volverse loco. Esto se debe a que la historia de su evolución ha convertido al contrabajo en un híbrido. La parte inferior parece la de un violín grande y la superior, la de una viola grande. El contrabajo es el instrumento más monstruoso y rechoncho y menos elegante que se ha inventado jamás. Un sátiro de instrumento. Muchas veces siento deseos de romperlo en mil pedazos. Aserrarlo. Cortarlo a hachazos. Desmenuzarlo, molerlo, pulverizarlo, meterlo en el carburador de un coche a leña y... ¡listos! No, no puedo decir honradamente que lo amo. Además, también es odioso para tocar. Para tres semitonos se necesita todo el ancho de la mano. ¡Para tres semitonos!³².

Süskind hace también referencia a una serie de obras para este instrumento, y se detiene en la que, probablemente, entre todas ellas, es la más conocida, el *Concierto para contrabajo y orquesta n° 2 en mi mayor* del vienés Carl Ditters von Dittersdorf³³:

Bien, y ahora le tocaré la obra estándar, lo mejor que existe para contrabajo, en cierto modo el concierto cumbre para contrabajo, de Karl Ditters von Dittersdorf; preste mucha atención...

(“Pone la primera parte del Concierto en Mi mayor de Dittersdorf”)

... Ya está. Este es el Concierto en Mi mayor para contrabajo y orquesta de Dittersdorf. En realidad se llamaba Ditters, Karl Ditters y vivió de 1739 a 1799. También era guardabosque. Y ahora dígame con franqueza: ¿es hermoso? ¿Quiere escucharlo otra vez? ¿Escuchar cómo suena, sin atender a la composición? ¿O la cadencia? ¿Quiere escuchar de nuevo la cadencia? ¡La cadencia es para morir de risa! ¡El sonido de toda la obra es para morir de risa! ¡El sonido de toda la obra es para echarse a llorar! Toca el primer solista, pero prefiero no mencionar su nombre porque él no tiene la culpa de nada, en realidad. Y Dittersdorf... Dios mío, antes la gente tenía que escribir así, por encargo de los de arriba. Escribió como un poseído, Mozart era un gandul a su lado; más de cien sinfonías, treinta óperas, un montón de sonatas para piano y otras piezas menores y treinta y cinco conciertos para solistas, entre ellos para

contrabajo. En total, existen en la literatura más de cincuenta conciertos para contrabajo y orquesta, todos de compositores menos conocidos. ¿O conoce usted a Johann Sperger? ¿O a Domenico Dragonetti? ¿O a Bottesini? ¿O a Simandl o Kussevitzki o Holt o Vanhal u Otto Geier o Hoffmeister u Othmar Klose? ¿Conoce a uno de ellos? Son los grandes del contrabajo. En el fondo, todos ellos hombres como yo. Contrabajos que, por pura desesperación, se dedicaron a componer y esto se nota en los conciertos, porque un compositor decente no escribe para el contrabajo, tiene demasiado buen gusto para ello. Y cuando escribe para el contrabajo, es para burlarse. Hay un pequeño minueto de Mozart, Köchel 344, ¡que es para morir de risa! O el número cinco de Saint-Saëns en el baile de máscaras de los animales: El elefante, para contrabajo y piano, allegretto pomposo, que dura un minuto y medio... ¡para morir de risa! O en Salomé, de Richard Strauss, el pasaje para contrabajo en cinco partes, donde Salomé mira hacia el interior del aljibe: "¡Qué negro es el fondo! Debe ser espantoso vivir en un agujero tan negro. Es como una tumba...". Un pasaje para contrabajo a cinco voces. El efecto es aterrador. Al oyente se le ponen los pelos de punta. Y al músico también. ¡Aterrador!³⁴.

Por último, nos ocuparemos del instrumento situado en el centro de la escena musical, la pequeña espineta de mesa³⁵.

Tanto la espineta (en italiano: *spinetta*; francés: *espinette*, *épinette*; inglés: *spinet*; alemán: *Spinett*, *Querflügel*), como el virginal (en inglés: *virginal*, *virginals*³⁶; francés e italiano: *virginale*; alemán: *Virginal*), son instrumentos de teclado que producen el sonido pinzando las cuerdas por medio de unos plectros hechos con el cañón de una pluma o con cuero. Su funcionamiento es igual al del clavicémbalo o clavecín³⁷ aunque su mecanismo es más sencillo. Poseen un único registro de ocho pies y sólo una cuerda por nota, por lo que su sonoridad es más débil, cercana a la del arpa o a la del laúd. La duración del sonido, como ocurre con el clavicémbalo, es breve, por ello, los compositores que crearon obras para estos instrumentos tuvieron en cuenta ésta brevedad y utilizaron el instrumento en pasajes rápidos, así como para diversos tipos de ornamentos en los finales de frases.

Virginales, espinetas y clavicémbalos eran instrumentos perfectamente intercambiables, de manera que lo que se podía tocar con uno, igualmente se podía tocar con otro.

El nombre del instrumento deriva del diminutivo del término latino *spina* (espina, pincho), en alusión al elemento que pinza las cuerdas. Tiempo atrás, algunos autores

atribuyeron el nombre al constructor y músico Giovanni Spinetti, nacido en Venecia en la segunda mitad del siglo XV, del que se conserva un instrumento firmado que data de 1503. Pero esta hipótesis carece de fundamento pues la Galleria Nazionale dell' Umbria de Perugia, posee una espineta construida en 1490, por Alessandro Pasi de Módena. Por otra parte, debemos tener también en cuenta que algunos constructores bautizaban con el nombre propio al instrumento que habían creado.

Covarrubias, nos dice en su Diccionario que la espineta era *...un clavicordio pequeño, que como los clavicordios toman nombre de clavo, éste le toma de espina; por quanto las plumillas que hieren las cuerdas son menores, y más agudas. O pudo darle el nombre el maestro, si se llamó Espinel, o la ciudad Espineta, de la qual haze mención Plinio*³⁸.

Al ser un instrumento de poco peso y, por tanto, fácil de transportar, la espineta fue el instrumento femenino por excelencia, tanto entre la aristocracia como entre las familias burguesas. Su tenue sonido no le permitía figurar en una orquesta (al contrario de lo que ocurre con el clavicémbalo, instrumento-rey del bajo continuo), por lo que se utilizó para interpretar un tipo de música intimista en espacios reducidos.

Entre 1592 y 1597, William Shakespeare escribe ciento cincuenta y cuatro sonetos dedicados al misterioso W. H. inspirador de los mismos³⁹; en el soneto CXXVIII, el poeta plasma su arrebatado lirismo y aviva el enigma, añadiendo más dudas sobre la condición social de la (o del) intérprete:

*¡Cuántas veces, cuando tú, música de mi corazón,
ejecutas sobre esa madera bendita que resuena al agitarse
bajo tus dedos encantadores,
cuando haces obedecer graciosamente la vibrante armonía
que maravilla a mis oídos;
¡Cuántas veces envidia esos martinetes que saltan ágiles
para besar la tierna palma de tu mano,
mientras mis pobres labios que debieran recoger esta cosecha, enrojecen a la audacia
del marfil!
Por verse así acariciados, cambiarían de estado y situación*

*con esas virutas danzarinas, sobre las cuales
tus dedos se pasean con suave elegancia,
haciendo a la muerta madera más feliz
que a los vivientes labios.*
*Puesto que esas teclas impertinentes gozan de semejante
ventura concédelas tus dedos,
y dame a besar tus labios*⁴⁰.

La pieza fundamental en el mecanismo de clavicémbalos, virginales y espinetas, es el martinete (en francés: *sautereau*; inglés: *jack*; italiano: *saltarello*; alemán: *Docke*), pequeña pieza de madera colocada verticalmente en el extremo posterior de la tecla a la que no está unida sino que solamente descansa la base sobre ella. Los martinetes se mantienen en posición vertical mediante una especie de bastidor insertado en la tabla armónica. En la zona superior del martinete hay una lengüeta basculante apoyada en una muesca y en ella se sitúa el gancho o plectro. Al pulsar la tecla, ésta funciona como una palanca que hace saltar al martinete hacia arriba punteando el plectro a la cuerda y moviéndose la lengüeta; al dejar de pulsar la tecla, el martinete descende y el plectro ya no pinza la cuerda pues la lengüeta gira acomodándose a este movimiento, el fieltro que forra la parte superior del martinete termina de apagar la vibración volviendo la lengüeta a su posición inicial mientras que el martinete cae por su propio peso. Las cuerdas van montadas sobre unos puentes de tensión que están colocados sobre la tabla armónica siendo esta última de mayor grosor en la región grave y más delgada en la aguda.

En los clavicémbalos, la caja siempre tiene forma de ala mientras que la de los virginales es rectangular. En las espinetas, la forma de la caja puede variar. Hay espinetas con cajas rectangulares (podría considerarse al virginal como una espineta rectangular), triangulares, poligonales y en forma de ala. Las espinetas poligonales son las más numerosas entre las que se han conservado del siglo XVI. Sin embargo, la más antigua identificada, construida por Lorenzo de Pavia, tiene un lado curvo⁴¹. Las espinetas con la caja en forma de ala son las más frecuentes en el siglo XVIII. Por consiguiente, el ángulo que forman las cuerdas respecto al teclado varía de unos instrumentos a otros. Al ser rectangular la caja del virginal, las cuerdas están dispuestas paralelas al teclado; éste puede estar colocado a la derecha, a la izquierda, o en el

centro, en una especie de nicho al que se ha llamado caja de teclado. En la espineta *alla italiana* las cuerdas forman un ángulo de 10 grados mientras que en la espineta *à la française* o *clavecin traverso*, el ángulo es de 25 grados.

Virginales y espinetas eran considerados instrumentos domésticos. Solían colocarse sobre una mesa o sobre un sencillo armazón de tres ó cuatro patas. En opinión de Curt Sachs, hasta alrededor de 1750 no aparecen los instrumentos con las patas pegadas directamente⁴².

Durante los siglos XVI y XVII, los virginales fueron muy populares en Inglaterra y en los Países Bajos. En las casas burguesas de Holanda fue probablemente donde más se utilizaron puesto que el austero calvinismo no prohibía la música.

Las espinetas también fueron muy populares en Italia donde continuaron construyéndose a lo largo del siglo XVIII, época en la que adquieren un tamaño cercano al del clavicémbalo.

En 1821, cuando Giuseppe Verdi contaba unos ocho años, el organista de la iglesia de Roncole, pueblo natal del músico, descubrió las magníficas cualidades musicales del muchacho y convenció a su padre para que le comprara una espineta. El instrumento, del siglo XVII, se encontraba en bastante mal estado. El artesano Stefano Cavalletti lo restauró y afinó; más conociendo la precaria situación económica de la familia, se sintió suficientemente pagado con el talento musical y el entusiasmo del niño. Así lo recoge el papel que aparece pegado dentro del instrumento, todavía hoy, perfectamente legible:

Da me Stefano Cavalletti fu fatto di nuvo questi saltarelli e impenatia corame e vi adatta a la pedaliera che ci ho regalato; come anche gratuitamente ci ho fato di nuovo li detti saltarelli, vedando la buona disposizione che ha il giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare suonare questo instrumento, que questo mi basta per essere del tutto pagato. Anno Dominin 1821.

(“Yo Stefano Cavalletti restauré estos martinets con plectro de cuero y adapté los pedales que os regalo; del mismo modo que gratuitamente restauré los antes citados martinets, viendo la buena disposición del jovencito Giuseppe Verdi para aprender a tocar este instrumento, y esto me basta para estar del todo pagado”)⁴³.

En los Países Bajos, se fabricaron unos magníficos instrumentos que recibían el nombre de *muselaar*, diferenciándose de los virginales ingleses por tener situado el teclado a la derecha; no obstante, los grandes constructores de estos instrumentos, la familia Ruckers⁴⁴, dieron el nombre de *muselaar*, a los instrumentos que además de tener el

teclado a la derecha, el plectro pinzaba la cuerda en el centro, y el nombre de *épinette*, a los que el plectro la pinzaba hacia el extremo. Todos estos instrumentos poseían una suntuosa decoración: la caja estaba decorada con papel pintado con dibujos de arabescos, de flores o imitando mármol. Otro inevitable adorno era el rosetón en estaño dorado que contenía las iniciales del constructor. La tapa se dejaba a la inspiración de pintores y decoradores; con frecuencia aparecía escrita una máxima o una lección moral casi siempre relacionada con asuntos musicales.

El teclado del virginal, de la espineta y del *muselaar* tiene una particularidad: las teclas son de diferente longitud; las de los sonidos agudos son el doble de largas que las de los graves (en ocasiones, éstas últimas llegan a ser tan cortas que el dedo puede oscilar sobre el punto de balanza haciendo muy débil la ejecución). Estos instrumentos poseen dos puentes de tensión mientras que la espineta *à la française* sólo posee uno, como ocurre en el clavicémbalo; algunos de ellos poseían doble teclado por lo que, a veces, se habla de “un par de virginales”: el más pequeño, afinado a la octava, se colocaba por encima del mayor que producía el sonido más fuerte, ambos teclados podían acoplarse permitiendo así una sonoridad más rica en matices.

Solemos encontrar una indistinta utilización del término virginal o el de espineta en los títulos de los cuadros con escenas musicales en las que aparece alguno de estos instrumentos, lo mismo que ocurre a la hora de describir dichas escenas (aunque debemos tener presente que, para todavía mayor confusión, fuera de Inglaterra, al virginal se le llamó espineta flamenca).

Podemos tomar como ejemplo a Johannes Vermeer de Delft.

En la producción hasta ahora conocida de este artista (36 cuadros), aparece representada una amplia y variada serie de instrumentos: dos laúdes, cuatro virginales (en nuestra opinión se trataría de *muselaars*), un clavicémbalo, tres bajos de viola *da gamba*, cinco cistros, una guitarra barroca, una trompeta natural y una flauta de pico no muy bien definida.

Entre sus más famosos cuadros destacaríamos, *La lección de música* -fig. 7-, titulada también *Dama al virginal y caballero* (h. 1662-65, Londres, Buckingham Palace, Royal Collection), donde vemos que se trata claramente de un *muselaar* puesto que se nos permite contemplar de frente este instrumento. En la tapa, sobriamente decorada, se puede leer la siguiente inscripción: *Musica Laetitiae Comes Medicina Dolorum* (“La música compañera de la alegría cura el dolor”); vemos también un bajo de viola *da*

gamba tendido en el suelo. El clavicémbalo, es el instrumento que aparece en *El concierto* -fig. 8- (1665-66. Boston. Isabella Stewart Gardner Museum), Vermeer oculta el teclado tras la figura central pero nos muestra el interior de la tapa de la caja en forma de ala en la que se ha reproducido un bello paisaje (Este cuadro, junto con otros doce de la misma colección, fue robado el 18 de marzo de 1990. El robo ha sido considerado como el más importante de obras arte en la historia de los Estados Unidos y a día de hoy, los cuadros, junto con dos objetos preciosos, continúan sin aparecer. En las salas del museo permanecen los marcos vacíos en sus ubicaciones originales: entre las estrictas instrucciones que dejó en su testamento Isabella Stewart Gardner, figuraba que la colección tenía que mantenerse sin ningún cambio).

Otro *muselaar*, pero visto lateralmente, es el que aparece en *Dama de pie ante el virginal* -fig. 9- que, así mismo, muestra un bajo de viola *da gamba* en primer plano (h. 1670. Londres. National Gallery). Y otro más, en *Dama sentada al virginal* -fig. 10- (h. 1673, Londres, National Gallery); éste último también ha sido titulado en ocasiones, particularmente en textos en español y en alemán *Dama sentada a la espineta*. En otra versión, *Joven sentada al virginal* -fig. 11- (h. 1670, Las Vegas, Colección Wynn), se puede apreciar mejor el instrumento. Y, finalmente, vuelve a aparecer en un cuadro que fue considerado largo tiempo como falso y tras décadas de estudio se subastó en Sotheby's de Londres en 2004 (única obra de Vermeer que pertenece a un particular).

Es opinión generalizada y recogida entre otros por Bragard y De Hen⁴⁵, que en el siglo XV, coincidiendo con el último estadio de la evolución del salterio, al adquirir éste una forma trapezoidal, sólo se necesitó añadir un teclado para que, con algún detalle modificado, diera lugar a la espineta y al virginal (de la misma manera que a partir de la segunda mitad del siglo XIV, el tympanon, enriquecido con un teclado, dio lugar al clavidordio).

Un pequeño instrumento medieval antecesor de los precedentes y relacionado con el dulcemelos es el escaque, esaque o esquier (también, esaquier, eschaquer, esquaquiel), parecido a un órgano portátil con dos hileras de teclas. Los de tipo vertical son similares a los arpícordios verticales, anteriores a los de disposición horizontal (nos hemos referido a estos instrumentos en el estudio del Tríptico de la Santa Faz del maestro Bertram (Siglo XV. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino).

Existe un instrumento popular llamado *épinette des Vosges* que a pesar de su nombre no se parece a las espinetas de las que hemos hablado; se trata de un instrumento de cuerda

pulsada parecido a la cítara que proveniente de Escandinavia, se extendió por Europa central y occidental, especialmente por los países germánicos y sus vecinos; en Noruega se conoce como *langeleik*. Instrumentos similares son, en Holanda el *Vlier*, en Bélgica el *Hommel*, en Alemania, Suiza y Austria, el *Zither* y en Hungría la *citera*. Todavía podemos encontrar a músicos ambulantes tocando estos instrumentos en las calles de algunas ciudades de estos países.

La espineta de mesa que ha representado el Greco es un instrumento de reducidas dimensiones (en italiano: *spinettino*, *spinettina*, *ottavino*, *spinetta a tavolo*, *spinetta da serenata*; francés: *épinette à table*; alemán: *Tafelklavier*, *Octavspinett*).

Estos instrumentos poseen un solo registro de cuatro pies y por tanto, suena una octava más aguda respecto al instrumento ordinario. El teclado abarca tres octavas y media. A partir del siglo XVII, se preferirán los instrumentos de cuatro octavas.

Para algunos autores, nuestra espineta es el instrumento menos real del cuadro⁴⁶. Se ha aludido a la forma caprichosa de la caja, también se ha destacado el reducido tamaño del teclado que aparentemente impide al ángel utilizar la mano izquierda. En efecto, el teclado parece incluso menor de tres octavas y media, pero en nuestra opinión, lo que más puede contribuir a la irrealidad del instrumento es un efecto absolutamente manierista: la espineta está flotando en el aire sin ningún elemento que le sirva de apoyo. Sin embargo, su forma de polígono irregular no es, en absoluto, imaginaria. Hemos podido admirar en Milán, en el Castello Sforzesco, una espineta construida en 1562 por Benedetto Florian, de gran parecido con la representada por nuestro artista; su tamaño es ligeramente más grande y el teclado abarca cuatro octavas; está sostenida sobre tres patas torneadas, dos de ellas unidas por un travesaño. Otra espineta poligonal de 1540, conservada en el Museo Cívico de Asolo (Italia), construida por Dominicus Pisaurensis, ha sido ampliamente imitada en nuestros días; su forma, proporciones y teclado son idénticos a los de un virginal de 1570 de Ioannes Baffo (Ecouen. Musée de la Renaissance). Ambos constructores trabajaron en Venecia y la única diferencia entre los dos instrumentos es la elaborada decoración del último, a base de taraceas y arabescos. Ello nos hace sospechar que se ha dado por llamar virginales a los instrumentos que poseen una esmerada decoración (siendo probable que dicha decoración sea posterior a su construcción), aunque también es posible que se haya venido dando el nombre de espineta a los instrumentos construidos en Italia y el de virginal a los construidos en Inglaterra y los Países Bajos.

En el Museo de los Instrumentos de Música de Bruselas se conserva una espineta italiana de 1550 -fig. 12- con una decoradísima caja rectangular provista de tapa. Este mismo museo posee un virginal inglés, construido por Gabriel Townsend, en 1641 -fig. 13-; la caja, rectangular y con un delicado paisaje en el interior de la tapa, es prácticamente igual a la de la espineta de 1550, la amplitud del teclado de ambos instrumentos es de cuatro octavas (este ejemplo corroboraría nuestra anterior teoría). En todas las espinetas y virginales mencionados destaca el delicado rosetón calado similar al del laúd. En la tabla armónica de la espineta de nuestro cuadro, podemos apreciar dicho rosetón.

En una de las tres versiones de uno de los más famosos cuadros de Caravaggio, que realizó para su protector, el marqués Vincenzo Giustiniani, *El tañedor de laúd* -fig. 14- (proveniente de la Wildenstein Collection y actualmente depositado en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York), el pintor ha sustituido las flores y frutas que aparecen en la versión del Hermitage (San Petersburgo), y en la titulada *Apolo tocando el laúd*, de Badminton House (Gloucestershire), (esta última, en 1990 aparecía en el catálogo de la colección como copia; en 2007 ha quedado establecida su autenticidad), por dos nuevos instrumentos: una *spinettina* y una flauta de pico. La *spinettina* es de unas dimensiones tan reducidas que la longitud de su lado más largo, (el que ocupa el teclado), es considerablemente menor que la longitud de la flauta tenor aún teniendo en cuenta la colocación en primer término de ésta. La versión de la colección Wildenstein es la más temprana de las tres. Se trata de una de las obras que realizó Caravaggio durante su estancia en el palacio Madama, la residencia del cardenal Francesco Maria Del Monte⁴⁷.

En Inglaterra, William Byrd, el compositor más importante del periodo isabelino, escribió más de 140 piezas para virginal. Él y sus seguidores más destacados: John Bull, Orlando Gibbons, Giles Farnaby, Thomas Morley, Peter Philips, Thomas Tomkins y Thomas Weelkes, establecieron la escuela inglesa de composición para ese instrumento⁴⁸. El *Fitzwilliam Virginal Book* (1609-1619)⁴⁹, recoge más de 400 piezas (fantasías, variaciones y danzas), con un alto nivel virtuosístico; un ejemplo de ello es la variación nº 28 en la que el intérprete tiene que hacer un cruce de manos (adelantándose un siglo a Scarlatti), y continuar después tocando notas repetidas a gran velocidad.

Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginals, es la primera colección de música para tecla impresa en Inglaterra (el título juega con los términos *Maydenhead* -*Maidenhead* significa virginidad- y *Virginals*: virginal). Por la dedicatoria se deduce que pudo ser en torno a 1612: *To the high and mighty Frederick, Elector Palatino of the Reine: and his betrothed Lady, Elizabeth the only daughter of my Lord the king* (“Para el grande y poderoso Frederick, Elector Palatino de la Reina: y su prometida Lady Elisabeth hija única de mi Señor el rey”)⁵⁰. La pareja se había prometido en diciembre de 1612, y se casó en febrero de 1613, por lo que, probablemente, el libro fue ofrecido como regalo de bodas. Sin embargo, al abandonar los esposos al poco tiempo Inglaterra, se realizó ese mismo año de 1613, una segunda edición cuya dedicatoria decía: *Dedicated to all the Maisters and Louers of Musick* (“Dedicado a todos los Maestros y Amantes de la Música”). Como dato curioso debemos añadir que en la famoso grabado que ilustra la portada, el instrumento que está tocando la joven dama es un clavecín y no un virginal. La colección contiene obras de William Byrd, John Bull y Orlando Gibbons, en cuanto a la selección de piezas: pavanas, gallardas, fantasías y variaciones, pertenecen a lo más representativo de estos compositores.

Antes, en 1557, en Alcalá de Henares, en los talleres de Ioan Brocar, se imprimió el *Tratato de Cifra Nueva para Tecla, Harpa y Vihuela, Canto Llano, de Organo y Contrapunto*, de Luis Venegas de Henestrosa, teórico y organista. De su vida únicamente se sabe que, siendo ya sacerdote, estuvo al servicio del cardenal Juan de Tavera, arzobispo de Toledo. Se trata de una magna antología de la música de la época, con la particularidad de que ésta obra sería la que inauguró los tratados sobre música de tecla y, lo que es más importante, una nueva manera de escribir la música en cifra adaptada al teclado del órgano, pero al mismo tiempo, válida para el “harpa” y la vihuela, como se indica en el título. En el prólogo: “al lector”, el autor defiende la utilidad del nuevo sistema recomendando “...que los señores músicos, menores, y medianos y mayores tengan por entendido, que si los dexa cansados poner una obra por el canto de órgano, por la cifra, quedarán con apetito de poner luego otra”.

El libro es una colección de ciento treinta y ocho piezas que recogen himnos, salmos, tientos, canciones, fabordones llanos, fabordones glosados, glosas, fantasías, (con expresa indicación para la vihuela), romances, motetes, kyries, fugas, diferencias, versos, entradas, villancicos, pavana, final, trío y Salve Regina. Entre los autores

representados se encuentran: Antonio de Cabezón; Palero, que glosa motetes de Jachet, Verdelot y Mouton; Alberto; Vila; Modena; Gombert; Valero; Soto; Morales; Gracia Batista; Crecquillon; Clemens non Papa; y el propio Venegas; aunque es de destacar que más de la mitad de las piezas son anónimas.

Otra importantísima recopilación que seguiría a la nueva escritura de Venegas fue el libro de Antonio de Cabezón que, en 1578, doce años después de su muerte, su hijo Hernando publicó en Madrid, en la imprenta de Francisco Sánchez: *Obras de música para tecla arpa y vihuela, de Antonio de Cabeçon. Musico de la camara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor*. Cabezón, compositor, clavicordista y organista, ciego desde los ocho años, estuvo al servicio de Carlos V y de Felipe II. Se le ha considerado como el mejor instrumentista de su tiempo; creó nuevas formas como glosas de romances (adaptaciones para teclado de obras polifónicas de otros compositores), diferencias (variaciones sobre canciones y danzas francesas y españolas) y tientos (motetes instrumentales basados en la imitación).

En Francia, desde el reinado de Francisco I, los monarcas tenían uno ó dos tañedores de espineta a su servicio. Jacques Champion ejerció este cargo en la corte de Enrique IV y Pierre de la Barre, en la de Luis XIII.

Como ejemplo incomparable de las lisonjas que nutren las dedicatorias de libros, y tratados de la época, reproducimos la dedicatoria del *Traité de l'Accord de l'Espinette* (impreso en Paris en 1650) que Jean Denis⁵¹ brindó al marqués de Montemart:

A MONSEIGNEVR

Monseigneur

LE MARQUIS DE MORTEMART, CONSEILLER DV ROY en ses Conseils d'Estat et Privé, Cheualier des Ordres de sa Majesté, premier Gentilhomme de sa Chambre, Bailly et Capitaine de la Varenne du Louure, Chasteau de Madrid, Parc et Bois de Boulongne, la Muette, Pont Saint Cloud, avec la Grurie desdits lieux, et Capitaine du Cours de Challiot.

MONSEIGNEVR

Entre toutes les belles qualitez dont vostre Illustre Personne est ornée et que vous possédez parfaitement, je puis dire que la Musique Theorique et Pratique, est celle à qui vous faites tenir le premier rang, et qu'à juste raison on vous doit appeller le Pere de cette science, puisqu'elle vous est infuse si profondement, et que vous la pratiquez si

naturellement, qu'il n'y en a point qui vous esgale, ny qui puisse avec tant d'adresse joindre sa voix avec le Luth ou le Tuorbe, ou le premier Instrument qu'il vous plaist de prendre, comme estant merueilleusement versé en la cognoissance des plus melodieux: I'ay eu tant de fois l'honneur d'augmenter le nombre de vos Admirateurs, lors que vous estiez dans cet aymable diuertissement, qu'il faut que je dise avec eux, n'auoir jamais rien oüy de si doux, ny de si rauissant, et qu'en cela comme en toute autre chose, vostre Esprit est incomparable, et vostre Adresse inimitable; aussi faut-il vn autre discours que le mien pour en publier la gloire, qui des-ja est si cognuë parmy les Nations voisines, que tout ce que l'on en pourroit dire, ne seroit que repeter ce qu'ils en ont des-ja dit, qui n'approche encore que bien peu de la verité que j'ay si souuent reconnuë, et si doucement entenduë. C'est pour ce sujet, Monseigneur, que j'ay pris la hardiesse de vous offrir ce petit Traité de l'Accord de l'Espinette, comme vne recognoissance que je dois rendre à toutes vos perfections, que si vous daignez regarder, et fauoriser d'un doux accueil ce petit Ouurage, qui n'est qu'une partie de ce dont vous joüyssez si auantageusement du Tout, j'oseray bien esperer que vostre Nom luy donnera l'entrée des meilleurs Maisons, et que sous vostre adueu il y sera joyeusement receu, comme sortant de la main de celuy qui fait gloire d'estre,

MONSEIGNEVR,

Vostre tres-humble et tres-obeissant seruiteur,

Jean Denis.

(“MONSEÑOR,

Entre todas las bellas cualidades con las que vuestra Ilustre Persona ha sido adornada y que poseéis perfectamente, puedo deciros que la Música Teórica y Práctica, es la que os hace alcanzar el primer puesto, y que en justicia, se os debe llamar el Padre de esta ciencia puesto que ella os es infundida tan profundamente y la practicáis tan naturalmente, que no hay quien os iguale, ni quien pueda con tanta destreza unir su voz al Laúd o a la Tiorba, o al primer instrumento que os plazca coger, estando maravillosamente versado en el conocimiento de los más melodiosos: he tenido tantas veces el honor de aumentar el número de vuestros Admiradores, mientras vos estabais con este amable entretenimiento, que es preciso que diga con ellos, no haber nunca oído nada tan dulce ni tan encantador, que en esto como en cualquier otra cosa, vuestro

Espíritu es incomparable, y vuestra Destreza inimitable; también se precisa de otro discurso además del mío para publicar la gloria, que ya es tan conocida entre las Naciones vecinas, que todo lo que se podría decir, no sería sino repetir lo que ya han dicho, lo cual todavía se aproxima bien poco a la verdad que tan a menudo he reconocido y tan dulcemente oído. Es por este motivo, Monseñor, que tengo el atrevimiento de ofreceros este pequeño Tratado de la Afinación de la Espineta, como reconocimiento que debo rendir a todas vuestras perfecciones, que si os dignáis mirar, y favorecer con una dulce acogida, esta pequeña Obra, que no es más que una pequeña parte de lo que gozaríais tan ventajosamente con el Todo, osaré esperar que vuestro nombre le dé entrada a las mejores Casas, y que con vuestra bendición será alegremente recibida, como salida de la mano de éste que está glorioso de ser,

MONSEÑOR,

Vuestro muy humilde y muy obediente servidor”).

Jonathan Swift, en 1726, nos relataba los esfuerzos que tuvo que hacer Gulliver para exhibir ante los reyes de Brobdingnag su destreza tocando la espineta:

En mi juventud había aprendido a tocar algo la espineta, Glumdalclitch tenía una en su habitación y un profesor iba dos veces por semana a enseñarle. Lo llamo espineta porque de algún modo se parecía a tal instrumento y porque se tocaba de la misma manera. Se me metió en la cabeza que podría agasajar al Rey y a la Reina con una melodía inglesa usando aquel instrumento. Mas esto resultaba difícilísimo, pues la espineta tenía casi dieciocho metros de larga y cada tecla treinta centímetros de anchura, de manera que con los brazos extendidos no podía abarcar más de cinco teclas y bajarlas exigía un buen golpe rápido con el puño, lo que hubiera sido un trabajo enorme e inútil. El método que ingeníé fue como sigue. Me hice con dos palos redondos del tamaño de una porra normal; eran más gruesos por un extremo que por el otro y con un trozo de piel de ratón cubrí los extremos gruesos para que al golpear no dañara la superficie de las teclas ni perturbara el sonido. Delante de la espineta y a cosa de metro y cuarto debajo del teclado colocaron un banco y a mí en él. Subido allí, corrí para acá y para allá tan rápido como podía, golpeando las teclas idóneas con los dos palos, y conseguí tocar una giga que satisfizo enormemente a sus majestades; pero aquello fue el más violento ejercicio a que nunca me sometí, y aún y así no pude golpear más de dieciséis teclas, ni por consiguiente tocar las graves y las triples

(agudas) a la vez, como hacen otros artistas, lo cual restó mucho valor a mi interpretación⁵².

En la carta que nunca llegó a enviar a su esposa, Geoffrey Firmin, el atormentado cónsul inglés que Malcolm Lowry, en su novela *Bajo el volcán* nos describe como un alcohólico arruinado por los fantasmas de su mente y abocado a su autodestrucción, recurre a un instrumento tan antiguo como la espineta para evocar su desolación:

... Noche: y una vez más la lucha nocturna con la muerte, el dormitorio que se estremece con orquestas demoníacas, los arrebatos del sueño aprensivo, las voces fuera de la ventana, mi nombre que repiten con desdén imaginarias facciones que van llegando, espinetas de la oscuridad. Como si no hubiera bastantes ruidos reales en estas noches de color canoso⁵³.

Volviendo al asunto de nuestro lienzo, no podemos dejar de citar aquí, a tres grandes compositores de la época y sus respectivas obras dirigidas a ensalzar el Misterio de la Anunciación: *Ave Maria*, motete a cuatro voces para doble coro de Tomás Luis de Victoria⁵⁴; *Ave Maria Gratia Plena*, motete a cinco voces de Cristóbal de Morales⁵⁵; y *Ave Maria* motete a ocho voces de Francisco Guerrero⁵⁶.

Nos ha parecido interesante comparar nuestra *Encarnación* con la *Anunciación de época italiana* (1567-1577), que también pertenece a la colección Thyssen-Bornemisza, y con otras anunciaciones de la época, como la de reducido formato del Museo del Prado (h. 1572)⁵⁷, la representada en el ala izquierda de la parte posterior del *Tríptico de Módena* (h. 1569. Módena, Galleria Estense)⁵⁸, y la perteneciente a una colección privada de Madrid (h. 1570-1576)⁵⁹. En estas cuatro últimas podemos apreciar un uso de la perspectiva que delimita claramente la estancia, consiguiéndose la profundidad espacial mediante el dibujo de las baldosas del pavimento (aspecto propio del lenguaje *quattrocentista*), además de algún otro elemento arquitectónico que aparece al fondo. Pero conviene recordar que en la última sesión de trabajo del concilio tridentino, la XXV, de 13 de diciembre de 1563, se publicó el decreto sobre las imágenes sagradas. Dichas normas orientarían durante siglos la historia de la iconografía y de la iconología religiosa⁶⁰; por ello, en las primeras anunciaciones, el Greco utilizaba elementos arquitectónicos; sin embargo, tras las normas de la Contrarreforma, sólo va a utilizar ángeles y nubes, aunque con una excepción, la que sería la última Anunciación del artista, la también llamada *Encarnación* que estaba previsto colocar en uno de los

retablos laterales de la capilla del Hospital de Afuera (h. 1608-1622)⁶¹, en la que no aparecen ni las guirnaldas de querubines que en las otras ocasiones flanquean al Espíritu Santo, ni tampoco están los elementos simbólicos de las anunciaciones de la época italiana, pero al igual que en éstas, la estancia está claramente delimitada mediante una perspectiva potenciada por el dibujo de las baldosas y por el hueco de la puerta que aparece al fondo. Por otra parte, es la única vez que el arcángel aparece con los pies sobre el suelo y saluda a María con el brazo derecho extendido y la palma de la mano hacia el cielo, exactamente igual que en la *Anunciación de época italiana*, de nuestra colección⁶². En cuanto a la postura de la Virgen, es muy parecida a la del retablo de Madrid pero su mano izquierda está posada sobre el libro, tal como ocurría en las anunciaciones de la época italiana. La figura de María, muy alargada y con la cabeza extremadamente pequeña, aparenta, como anteriormente hemos señalado en el caso de nuestro cuadro, el momento de comenzar a levantarse. El arcángel, ha sido vestido con los mismos colores (túnica blanca y manto amarillo) que sus correspondientes de época italiana⁶³.

En este estudio nos hemos referido a nueve cuadros con este asunto (Wethey lo considera como “uno de los más populares del repertorio iconográfico del Greco”)⁶⁴. Pita Andrade cita, además de estos nueve lienzos, las anunciaciones de la catedral de Sigüenza, de la colección Soichiro Ohara Kurashiki (Japón), del Museo de Bellas Artes de Budapest y del Toledo Museum of Art (Ohio). A la conservada en el Museo de Santa Cruz de Toledo la califica como “de pobre calidad”. Este mismo autor señala que: “Probablemente no existe en toda la historia del arte español un artista que nos haya dejado tantas versiones de los asuntos que representó; a ellas habría que añadir las debidas a discípulos, imitadores... y falsificadores; porque en la producción que gira en torno al cretense, de todo hay”⁶⁵.

NOTAS

1. En opinión de Fernando Marías, los *modellini* eran utilizados para presentar la futura obra al cliente, a modo de testimonio gráfico de lo que se había pactado, y por ello, tenían valor contractual; servían también de campo de ensayo, por lo que abundan los *pentimenti*. Explica, así mismo, Marías, que se trataría de “recordatorios” que permanecían en el taller del pintor, con vistas a mostrar la categoría del artista a sus potenciales clientes. (F. Marías: “Firmas y formas de pintores”, lección impartida en el curso *El Greco en el Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 26 de octubre de 2010).
2. Durante la Guerra de la Independencia, el seminario y convento de la orden agustina conocido como Colegio de doña María de Aragón, sufrió graves daños y su iglesia fue prácticamente destruida. Posteriormente, entre 1820 y 1823, se construyó en el mismo lugar el actual edificio del Senado, cuya sala de sesiones está ubicada en el espacio que ocupaba la antigua iglesia. Los cuadros que formaban parte del retablo del altar mayor, tras la desamortización de Mendizábal fueron desmontados y terminaron dispersándose. Cinco de ellos: *Encarnación*, *Bautismo*, *Crucifixión*, *Resurrección* y *Pentecostés* pasaron, del Museo Nacional de Pintura y Escultura (el conocido como Museo de la Trinidad) al Museo del Prado, mientras que el sexto, una *Adoración de los pastores*, pertenece actualmente al Museo Nacional de Arte de Bucarest. Wifredo Rincón publicó, en 1985, el manuscrito de una relación anónima que recogía el inventario de una treintena de conventos madrileños, entre ellos el del Colegio de doña María de Aragón, en donde aparecía citada una séptima tela desaparecida que podría tratarse de una Santa Faz o de algún cuadro menor que rematase el retablo (W. Rincón García: “Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños de 1814” *Academia* 60, 1985, pp. 322-324). La escasa documentación conservada, ha dificultado enormemente la identificación del retablo así como la disposición que el Greco había previsto para los cuadros y para las seis esculturas de madera que también formaban parte del conjunto. La exposición, *El retablo de Doña María de Aragón. Cuatrocientos años de El Greco*, (Madrid. Museo Nacional del Prado. Septiembre-Noviembre 2000), reunió las seis telas principales así como dos lienzos de Juan Pantoja de la Cruz: *San Agustín* y *San Nicolás de Tolentino*, que formaban parte de los retablos colaterales de la iglesia. De los lienzos del retablo se conocen otras reducciones. (Véase J. Álvarez Lopera: *El Greco. El retablo de Doña María de Aragón*. Editorial TF. Madrid, 2000). De la *Adoración de los*

pastores y del *Bautismo de Cristo* se conservan los respectivos *modellini*: en la Galleria Nazionale de Arte Antica de Roma; el de la *Resurrección* en el Art Museum of Saint Louis de Missouri; y el del *Pentecostés* en una colección privada.

3. Richard G. Mann ha recogido las circunstancias de la fundación del Seminario de la Encarnación de Madrid. (R. G. Mann: *El Greco and his Patrons: Three Major Projects*. Cambridge University Press. Londres-Nueva York, 1986, ed. en español: *El Greco y sus Patronos*. Akal. Arte y Estética. Madrid, 1994, cap. II “El Seminario de la Encarnación de Madrid”, pp. 50- 102). No obstante, en su descripción e interpretación de la iconografía que el Greco ha plasmado en los lienzos del retablo de la iglesia, Mann ha incurrido en varios errores al querer demostrar que el cretense se inspiró en algunos escritos de fray Alonso de Orozco. Véase, José Manuel Cruz Valdovinos “De zarzas toledanas (Correa, El Greco, Maíno)” en *Archivo español de arte*. Tomo I, nº 282, 1998, pp. 113-124, donde demuestra el frecuente desconocimiento de la teología y liturgia católicas de este autor. (El resto del artículo está centrado en la zarza ardiendo que el Greco pintó en la *Encarnación*: ver nota 5). Véase también, J. M. Pita Andrade: “El retablo del Colegio de Doña María de Aragón en Madrid (1596-1600)” en el catálogo de la exposición *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Febrero-Mayo 1999; Roma. Palacio de Exposiciones. Junio-Septiembre 1999; Atenas. Pinacoteca Nacional. Museo Alexandros Soutzos. Octubre 1999-Enero 2000. pp. 132-137. Respecto a las normas trentinas y las censuras al artista, véase: A. Rodríguez de Ceballos: “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco” *Studies in the History of Art*. Nº13, 1984. Yale University Press, pp. 153-158.

4. En las numerosas anunciaciones de la pintura europea hemos podido ver plasmadas distintas actitudes corporales de la Virgen. Todas ellas recogen los cinco momentos que los tratadistas establecen a partir de la narración que el evangelista Lucas (1,26-38) hace del Coloquio Angélico: *conturbatio*, *cogitatio*, *interrogatio*, *humiliatio* y *meritatio*. El gesto de *meritatio* (aceptación), determinaría el momento en que el “Verbo se hizo carne” por lo que el título de alguna de estas obras debería ser el de “Encarnación”. Curiosamente, El Greco no plasma ese gesto en el cuadro del retablo destinado al convento agustino de la Encarnación. En torno a las obras de la pintura europea inspiradas en la Anunciación, véase la edición de Phaidon donde se reproducen más de cien anunciaciones que abarcan desde un mosaico del siglo V, hasta una serigrafía de

Andy Warhol. (VV. AA.: *La Anunciación*. Phaidon Press Limited. Londres-Nueva York, 2004).

5. “Ignis ardens et non conburens”. Moisés, mientras apacentaba las ovejas de Jetró llegó hasta el monte Horeb “Y apareciéndosele el ángel de Yahvé en una llama de fuego en medio de una zarza, veía cómo la zarza ardía pero no se consumía” (Ex.: 3, 1-6). Más adelante, en este mismo capítulo, Moisés prefigura a Cristo cuando Dios le envía a salvar al pueblo de Israel de la opresión de Egipto y conducirlo a la tierra “que mana leche y miel”. (Ex.: 3, 7-17). Richard G. Mann (*op. cit.*, p. 52), James Hall (*Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I-Z)*. Alianza Editorial. Madrid, 1987, p. 260) y otros autores, han interpretado la zarza que aparece en la *Encarnación* del Greco como símbolo de la virginidad de María (antes del parto, en el parto y después del parto), confundiéndola con la condición inmaculada de la Madre de Jesús, es decir, la ausencia de pecado original en el momento de su propia concepción. Richard G. Mann, como ya hemos visto, se basó en Alonso de Orozco quien, para explicar sus ideas, se inspiraba en los motivos simbólicos que había utilizado su maestro santo Tomás de Villanueva, como el de la zarza ardiendo. José Manuel Cruz Valdovinos justifica que se haya utilizado la zarza que vio arder Moisés como símbolo de la virginidad de María, por ser una prefiguración común en la doctrina y en la liturgia católicas tras el concilio de Trento, y añade, que antes que el Greco, Tiziano había utilizado este símbolo hacia 1560-1563, en la *Encarnación* de la iglesia de San Salvador de Venecia, en donde también aparece la inscripción: IGNIS ARDENS NON/COMBVRENS, por lo que el pintor cretense vería el gran cuadro y lo tendría presente a la hora de realizar el suyo. Otros dos ejemplos que ha presentado Cruz Valdovinos corresponden a dos pintores toledanos: una *Anunciación* de Juan Correa de Vivar (1559. Madrid. Museo Nacional del Prado), y los frescos del sotocoro de la iglesia del antiguo convento dominico de San Pedro mártir en Toledo (1612), atribuidos a Juan Bautista Maíno. (J. M. Cruz Valdovinos, *op. cit.*, pp. 119-124). Es posible que el Greco también recordara uno de los iconos de Mikhail Damaskinos que se conservan en Heraklion, en el Museo de la iglesia de Santa Catalina del Monte Sinaí del monasterio del mismo nombre, donde aparece la Virgen con el Niño en su regazo sentada sobre una zarza ardiente. (El Museo Histórico de Heraklion posee la única obra del Greco que hay en Creta: *Vista del Monte Sinaí y del monasterio de santa Catalina*). La única vez que el Greco utiliza el símbolo de la zarza es en la *Encarnación* del Museo Thyssen-Bornemisza.

6. José Álvarez Lopera. “La Anunciación”, en catálogo de la exposición *El Greco. Identidad y transformación*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Febrero-Mayo 1999; Roma. Palacio de Exposiciones. Junio-Septiembre 1999; Atenas. Pinacoteca Nacional. Museo Alexandros Soutzos. Octubre 1999-Enero 2000. N° 61, p. 401.
7. Las guirnaldas de querubines aparecen en la coronación de Madrid, Museo del Prado y en la de Riverdale-on-Hudson, colección Stanley Moss; en la *Virgen con el Niño, santa Inés y santa Martina*, Washington. National Gallery; en las inmaculadas: la de nuestra colección, que estudiamos a continuación y en la de la colección Segas-Fagalde, El Pito (Cudillero); y en la *Inmaculada Concepción contemplada por san Juan Evangelista* de la iglesia de Santa Leocadia de Toledo (en depósito en el Museo de Santa Cruz). También hemos visto este recurso en *El entierro del señor de Orgaz*, Toledo, Iglesia de Santo Tomé.
8. Hasta el Clasicismo, los cambios de *tempo* respondían siempre a relaciones numéricas a partir de un *tactus* y sus proporciones directas (*dupla*, *cuadrupla*, etc.), es decir, corchea = negra, corchea = blanca, etc., aunque también podía producirse un cambio a partir de una relación indirecta: corchea = negra con puntillo. En el Renacimiento y en el Barroco los *tempi* demasiado rápidos estaban, por principio, excluidos. Un *tempo* demasiado rápido tiende a emborronar los efectos melódicos, rítmicos, armónicos o contrapuntísticos, produciendo una sensación de prisa o agobio totalmente alejada de la vida de entonces. Los italianos han empleado la expresión: “la soavità en la musica” para definir la voz suave, tranquila, gozosa, la voz del corazón. (Véase el discurso de presentación de Ismael Fernández de la Cuesta como académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando al que tituló *Cantaré con el corazón (Corde canam)*, leído el 11 de junio de 2000).
9. El Greco siempre emplea esta colocación al representar la flauta de pico.
10. Los ejemplos son innumerables, como podemos apreciar en *Joven con flauta* de Giovanni Gerolamo Savoldo (Brescia. Bipop-Carire SpA, en depósito en la Pinacoteca Tosio Martinengo), citado en el estudio de la *Adoración del Niño* de Barthel Bruyn el Viejo (Siglo XVI. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino). Otro ejemplo, perteneciente también a una Anunciación, lo tenemos en la fechada en 1602, de Agostino Carracci (París. Museo del Louvre), donde son tres los ángeles músicos situados en el ángulo superior derecho del cuadro: los dos instrumentistas tocan respectivamente flauta de pico y laúd, el tercero tiene un libro de música en sus manos y gira la cabeza adoptando la misma expresión que el flautista de nuestro lienzo. Abundan

los ejemplos del siglo XVII; citaremos la *Adoración de los pastores* de Pier Francesco Mola (Viena. Kunsthistorisches Museum), o la *Virgen con el Niño en un trono* de Bernardino Luini (Nueva York. Brooklyn Museum of Art), en este último aparecen cinco ángeles músicos; los tres situados al pie de la Virgen tocan una flauta de pico soprano y otra contralto y el ángel que está en el centro, una flauta travesera. No obstante, hemos visto la colocación inversa de las manos en algunas ocasiones, tanto en escenas religiosas como mitológicas o profanas: en el flautista de los *Tres músicos ambulantes* de Jacob Jordaens (Madrid. Museo Nacional del Prado), cuadro al que hemos hecho referencia en el estudio de *Grupo de músicos* de Jacob van Loo (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano), en donde vemos el mismo instrumento de la *Encarnación* del Museo Thyssen-Bornemisza, representado unos cuarenta años antes. En otro lienzo del Greco, el *Concierto angélico* (h.1608-1614. Atenas. Pinacoteca Nacional. Museo Alexandros Soutzos) aparece una delgadísima flauta de pico soprano; la posición de los dedos es muy extraña, si bien, hay que tener en cuenta que este concierto pertenece a la obra póstuma e inacabada del artista. Este lienzo, que correspondía a la parte superior de la *Encarnación*, destinada a uno de los altares colaterales de la capilla del Hospital Tavera, nunca llegó a entregarse. A finales del siglo XIX, fue seccionado y separado del resto de la tela. El cuadro pertenece actualmente a la colección de la Fundación Santander. (Boadilla del Monte, Sala de Arte de la Ciudad). Es uno de las obras que se han exhibido en la exposición *Od Cranacha do Picassa. Kolekcja Santander* (“De Cranach a Picasso. Colección Santander”). Museo Nacional de Wrocław. Marzo-Junio 2013; exposición comisariada por Jose Manuel Cruz Valdovinos, autor del texto del catálogo (polaco, español e inglés). Julián Gállego se preguntaba hace algunos años, si no habría modo de canjear ese fragmento por otra pintura más “griega” (ABC de las artes, 15 de mayo de 1998).

11. El *basso continuo* identificará a toda la música del siglo XVII y primera mitad del XVIII. Durante mucho tiempo su invención fue atribuida a Ludovico Grossi da Vianda (1564-1627) quien lo utilizó en sus *Cento concerti ecclesiastici* (1602), pero ya antes había sido puesto en práctica por Adriano Banchieri en sus *Concerti ecclesiastici* (1595), y por los miembros de la *Camerata fiorentina*. Véase H. Martin: “La camerata du comte Bardi et la musique florentine du XVI^e siècle” en *Revue de Musicologie*, Société Française de Musicologie, XIII, n° 41-44, (1932), pp 63-74, 152-161, 227-234; XIV, n° 45-48, (1933), pp. 92-100, 141-1151. P. Walker. “Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries” en *The Musical Review*, II, 1 (1941), pp. 1-13; II, 2

(1942), pp. 11-121; II, 3 (1942), pp. 220-227; II, 4 (1942), pp. 288-308; III 1 (1942), pp.55-71.

12. Como ejemplo del nuevo procedimiento, Galilei puso música al pasaje de “Il Conte Ugolino” de *La Divina Comedia* de Dante que él mismo cantó acompañándose de la viola *da gamba* (lamentablemente no se ha conservado). Algunos años después, en 1601, el cantor y compositor Giulio Caccini publicaba en Florencia el que se ha considerado como el primer libro de música barroca: *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*, colección de arias, madrigales, *canzoni*, sonetos y *scherzi* en estilo monódico.

13. La música en la liturgia fue uno de los temas tratados durante los dos últimos años del concilio de Trento (1562-1563); este aspecto ha sido anteriormente comentado en el estudio de la *Adoración del Niño* de Barthel Bruyn el Viejo. La razón principal para mantener las voces blancas en los varones por medio de la castración fue la prohibición de cantar las mujeres en los coros de las iglesias y en los teatros de los estados pontificios, basándose en una errónea interpretación de un pasaje de la primera Epístola de san Pablo a los Corintios (14: 34-36): “Como en todas las Iglesias de los Santos, las mujeres cállense en las Asambleas, que no les está permitido tomar la palabra, antes bien estén sumisas como también la Ley lo dice. Si quieren aprender algo, pregúntenselo a sus propios maridos en casa, pues es indecoroso que la mujer hable en la Asamblea”. Ante esto, los padres no dudaban en sacrificar la virilidad de sus hijos, casi siempre procedentes de familias muy humildes, pensando que así les proporcionarían un excelente porvenir ya que los castrados, a los que se educaba la voz, eran muy bien pagados y amasaban grandes fortunas. También se enriquecieron algunos médicos que se dedicaron a practicar las intervenciones quirúrgicas necesarias para la mutilación. El primer *castrato* del que se tiene noticia es Baldassare Ferri (1610-1680) cuyas facultades asombrosas cautivaron a las cortes europeas y fueron motivo de competición entre las capillas musicales de la época. José Antonio Vallejo-Nájera refiere que en 1780, existían nada menos que setecientos *castrati* actuando en las iglesias de Roma además de dos ó tres en cada teatro de ópera, cuarenta de entre ellos pertenecientes a los estados pontificios. Hasta el pontificado de León XIII (1878-1903) no se prohibió la presencia de *castrati* en la capilla papal. Del último de estos cantantes, Alessandro Moreschi, se conserva una grabación realizada en 1902 y reeditada en Perla “Opal” nº 9823, titulada *Moreschi el último castrati*, en la que se recogen diecisiete fragmentos musicales del cantante junto con el coro de la Capilla Sixtina. Existe una

amplia bibliografía sobre los *castrati*. Entre otros, A. Heriot: *The Castrati in Opera*. Da Capo Press. New York 1974. P. Barbier: *Histoire des castrats*. Grasset. Paris 1989 y *The World of Castrati*. Souvenir. London 1996. L. Devoti: “Alessandro Moreschi detto ‘l’angelo di Roma’ (1858-1922)” en *Musica e musicisti nel Lazio*. Renato Lefevre-Arnaldo Morelli. Roma, 1985, pp. 463-474. A. Medina: *Los atributos del Capón. Imágen histórica de los castrados en España* ICCMU, col. Música Hispana. Madrid 2002. J. Ruiz Mantilla: *Yo, Farinelli el capón*. Aguilar. Madrid. 2007. En 1980, el Dr. Vallejo-Nájera avanzó en sus *Locos egregios* la psicopatología de los *castrati* dedicando sendos capítulos a Carlo Broschi “Farinelli”, “el divino castrato” y a Gaetano Majorano “Caffarelli”, “el eunuco intemperante”, J. A. Vallejo-Nájera: *Locos egregios*. Argos Vergara, S.A. Barcelona 1980. pp. 115-130; 131-144. Con ocasión del 300 aniversario del nacimiento de Carlo Broschi (“detto il Farinelli”) tuvo lugar en Italia la exposición *Il Farinelli a Bologna. Mostra storico-documentaria*. 6-30 de abril 2005. Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. En 1994, Gérard Corbiau llevó al cine la historia de Carlo Broschi en *Farinelli il castrato*.

14. X. C. Gándara: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. S.G.A.E. Madrid, entr. Vaquedano, José de

15. En el lienzo de Rembrandt, de 1626, *Concierto*, llamado también *Alegoría de la Familia*, perteneciente al Rijksmuseum de Amsterdam, aparecen los mismos instrumentos que los que el Greco ha plasmado en nuestra Encarnación, a excepción de la flauta de pico y con la salvedad de la viola *da gamba* que en Rembrandt es un bajo (como el que aparece en el *Concierto angélico*). Se ha dicho que el tañedor de este instrumento podría ser el propio Rembrandt, en cuanto a la cantante-directora realiza el mismo gesto quironómico que el ángel de nuestro cuadro. En otros cuadros del Greco aparecen los mismos instrumentos musicales o muy similares: en el *Martirio de san Mauricio y la legión tebana* (El Escorial. Real Monasterio de San Lorenzo): laúd, flauta de pico y bajo de viola *da gamba*; en la *Inmaculada Concepción contemplada por san Juan Evangelista* (Toledo. Iglesia de Santa Leocadia, en depósito en el Museo de Santa Cruz): arpa gótica, laúd y, muy velada, flauta de pico; en la *Inmaculada Oballe* (Toledo. Parroquia de San Nicolás de Bari, depositada en el Museo de Santa Cruz): laúd, flauta de pico y contrabajo de viola *da gamba*; y en su réplica, la *Inmaculada Concepción* de la Fundación Selgas-Fagalde (El Pito, Cudillero), en estos dos últimos cuadros, nos ha llamado la atención la extraña posición del contrabajo de viola *da gamba* y especialmente, la imposible manera de sujetar el arco; en la *Inmaculada*, de

nuestra colección que estudiamos a continuación: flauta de pico; en *El entierro del señor de Orgaz* (Toledo. Iglesia de Santo Tomé): arpa medieval (esta vez no en manos de un ángel sino en las de la figura que representa al rey David); en el *Concierto angélico* (Atenas, Pinacoteca Nacional. Museo Alexandro Soutzos): espineta, arpa gótica, flauta dulce y bajo de viola *da gamba*: aquí, José Álvarez Lopera habla de un órgano, en lugar de una espineta, al comparar la postura del ángel que posa sus manos sobre un teclado con la del organista del cuadro *Venus y la Música* de Tiziano (Madrid. Museo Nacional del Prado) y hace notar que se trataría de un recuerdo de juventud, de los años venecianos del pintor cuando debió quedar muy impresionado por esta figura (J. Álvarez Lopera, *op. cit.*, 1999, p. 427).

16. L. Ruiz de Ribayaz: *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano*. Ed. Melchor Alvarez. Madrid, 1677. Reprod. facs. Alpuerto, Madrid, 1982.

17. *Diccionario de autoridades*, *op. cit.*, art. arpa.

18. El nombre de violón no era el más usual en la época, toda vez que el término común dado a la viola *da gamba* era vihuela de arco.

19. S. de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez. Madrid, 1611. Reprod. facs. Turner D. L. Madrid, 1979, art. violón.

20. El adjetivo “bastarda”, al igual que en el caso de las trompetas, ha originado diversas interpretaciones. Sachs, considera que se trataría de un híbrido entre la viola *da gamba* y la lira *da gamba* o *lirone*. (G. Sachs, *op. cit.*, p. 330). Para Bragard y De Hen la viola “bastarda” se diferencia del bajo de viola por su cuerpo más alargado y por sus aros más anchos. (R. Bragard y F. J. De Hen, *op. cit.*, p.137). Así mismo, estos dos autores citan la viola *contre-basse* relacionándola con la *gar gross Bass* de Praetorius que, según este autor, medía siete pies. (*Ibid*, p. 85).

21. En Praga, en el České muzeum hudby, (Museo Checo de la Música), se conserva una “violetta”, construida por J. V. Eberle, en 1727.

22. Pietro Cerone; *op. cit.*, tomo II, p. 204.

23. L. de Góngora: *Romances*. Edición de Antonio Carreño, 3ª ed. Cátedra. Letras Hispánicas. Madrid 1988, p. 304. En esta edición aparece, entre paréntesis, la fecha de 1605 que es la señalada por Raymond Foulché-Delbosc en “Bibliographie de Góngora”, *Revue Hispanique*, XVIII. París, 1908, pp.73-161.

24. Nos ha llamado poderosamente la atención la proliferación de términos musicales en este romance donde se hace alusión a: “atabales”, “trompetas”, “cerdas” (cuerdas), “rabelillo”, “organillo”, “trompa”, “zampoña”, “violón”, “tañer”, “compás”, “fuga”.
25. El poeta y dramaturgo Gabriel Bocángel y Unzueta (1608-1658), fue el primero en España en introducir música en las representaciones dramáticas, por lo que se le ha considerado el precursor de la zarzuela barroca.
26. G. Bocángel y Unzueta: ”El nuevo Olimpo”. *Obras completas* vol. II. Ed. lit. de T. J. Dadson. Universidad de Navarra, Pamplona; Iberoamericana, Madrid; Frankfurt am Main, Vervuert. 2000.
27. P. Süskind: *El contrabajo*; tit. orig. *Der Kontrabass*. Trad. P. Giralt Gorina. Seix Barral. Barcelona, 1987. El escritor, periodista y dramaturgo italiano Orio Vergani (1889-1960) es, así mismo, autor de un pequeño libro sobre el contrabajo plagado de humor e ironía: *Ética del contrabajo*. Gráfica Industrial, Colección Grano de Arena. Madrid-Barcelona, 1942, en el que podría haberse inspirado Süskind. Antón Chejov, tiene también un divertido cuento en torno a este mismo instrumento: *El amor de un contrabajo*. Plaza Janés. Barcelona 1961.
28. La traductora ha supuesto que se refería el autor a la nomenclatura de las notas en el sistema anglosajón en donde la nota fa está representada por la letra “f” y la nota do por la letra “c”, pero pensamos que a lo que se refiere Süskind es a la forma de los oídos del instrumento, ya sea en forma de “f” o de “c”.
29. P. Süskind, *op. cit.*, pp. 17 -19; 45-49.
30. Sobre el análisis y estudio de las nueve sinfonías de Beethoven, véase, A. Hopkins: *The Nine Symphonies of Beethoven*, Cambridge University Press. Cambridge. 1996.
31. En 1822, Schubert dedicó unas variaciones a cuatro manos, *op 10*, a Beethoven con la dedicatoria, “de parte de su seguidor y admirador”. (M. Solomon: “Schubert and Beethoven”. *XIX Century Music*. Península, 1979, pp. 114-125.
32. P. Süskind; *op. cit.*, pp. 45-47.
33. Carl Ditters von Dittersdorf compuso otros dos conciertos para contrabajo, ambos en re mayor, menos conocidos que el anterior, y un *Duetto en mi bemol* para viola y contrabajo.
34. P. Süskind, *op. cit.*, pp. 49-52.
35. Hemos mencionado anteriormente este instrumento en el estudio de *El Paraíso* de Tintoretto (Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino), al referirnos a la espineta que aparece en la versión del Museo del Louvre.

36. *Virginals* (el plural no denota más de un instrumento), se empleó en Inglaterra para designar al clavicémbalo; a partir de mediados del siglo XVII se prefirió utilizar el término *harpsichord*.

37. En nuestro país se viene utilizando el término, “clavecín” como españolización del vocablo francés *clavecin*. También se utiliza el término “clave” a pesar de que este último define a toda la familia y, para mayor confusión, nos encontramos que durante los siglos XVII y XVIII, en ocasiones, este instrumento también fue llamado “clavicordio”. Es posible que el término clavicémbalo dejara de utilizarse tras caer este instrumento en desuso con la aparición del piano en el primer decenio del siglo XVIII, y no continuar estando interesados en él musicólogos, compositores e intérpretes hasta finales del siglo XIX; a partir de ese momento, es bastante común el uso del término “clavecín”. La legendaria clavecinista Wanda Landowska dio un enorme impulso al instrumento tanto en la interpretación de música histórica como de obras de nueva creación. A ella dedicó Falla su *Concierto para clave y cinco instrumentos* (flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo), en 1928. En ese mismo año Poulenc estrenaba su *Concierto campestre para clavecín*. Martinu compone dos obras en 1935: *Concierto para clavecin y pequeña orquesta*, y *Dos Impromptus para clavecin*. Gerhard, en 1956, escribe un *Concierto para clave, orquesta de cuerda y percusión* (es curioso que el arranque del último movimiento de este concierto comience con una cita del preludio de la zarzuela de Chapí, *La Revoltosa*). *Seis ausencias para clavecin* es el nostálgico título de una pieza de Henze compuesta en 1961. Ligeti también demostró un interés especial por el instrumento como lo demuestran varias de sus obras: *Continuum* (1968), *Hungarian Rock* con su velocísima “Chacona” (1978) y *Concierto para clavecín y orquesta sinfónica* (1980).

38. Sebastián de Covarrubias, *op. cit.*, entr. espineta.

39. Sobre los *Sonetos*, su publicación, el enigma de la dedicatoria, la hostelera de “La Corona”, etc., véase el estudio preliminar de Luis Astrana Marín, traductor de las *Obras Completas* de William Shakespeare, *op. cit.*, pp. LXXI-LXXVI. Astrana mantiene que la persona a quien están dedicados los sonetos no es otra que Henry de Wriothesly, conde de Southampton, con las iniciales invertidas H. W. y considera falsa la hipótesis de Arthur Acheson que pretende ver en la “dama morena” de los sonetos 127 al 152, a la señora Davenant, posadera de la Hostería de la Corona. Según Astrana: ...“La dama de los *Sonetos* tiene que encubrir la figura de una mujer de alto rango, y de ningún modo una hostelera. Dedúcese del soneto CXXVIII, en que el poeta sorprende a su

amada tocando la espineta o virginal, rudimento del piano (*sic*) e instrumento sólo asequible, por su rareza, a contadísimas damas de la aristocracia”.

40. *Ibid*, p. 2188.

41. Actualmente la podemos contemplar en forma de *intarsia* en la *Grotta* del Palacio Ducal de Mantua. Posiblemente fue construida antes de 1496, para Beatrice d’Este, hermana de Isabella, que la había heredado tras la muerte de la primera. Véase al respecto C. M. Brown: *Isabella d’Este and Lorenzo de Pavia: documents for the history of art and culture in Renaissance Mantua*. Librairie Droz. Ginebra, 1982.

42. C. Sachs, *op. cit.*, p. 318. Un claro ejemplo de esta integración lo podemos ver en la *Santa Cecilia* atribuido a Nicolás Poussin (Madrid. Museo Nacional del Prado). El cuadro, sin fecha, ha sido datado en 1640, y posteriormente, en 1629. De ser esta última fecha la más exacta, deberíamos adelantar, al menos, dos décadas, la fecha dada por Sachs. En el caso de la espineta “a la francesa” (podemos comprobar la ligera inclinación de las cuerdas del instrumento) de la *Santa Cecilia* de Michel van Coxcie (1569. Madrid. Museo Nacional del Prado), no estaría integrado el soporte sino que la sobria caja de forma rectangular descansaría sobre una mesa. (Nos referimos a estas dos obras más adelante, en el estudio de *Santa Cecilia* de Bernardo Strozzi. Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino).

43. Verdi conservó durante toda su vida esta espineta que se encuentra actualmente, junto con otros objetos que pertenecieron al músico, en el Museo Teatrale alla Scala de Milán. Existe un gran número de biografías del compositor; una de las más completas es la de M. J. Philips- Matz, *Verdi: A Biography*, Oxford University Press. New York, 1993; traducción al español, Paidós, Barcelona, 2001.

44. La familia Ruckers, célebres constructores de *muselaars*, clavicémbalos y espinetas, trabajaron en Amberes desde las últimas décadas del siglo XVI hasta los años ochentas del siglo XVII. Hans “el viejo”, sus hijos Hans o Ioannes “el joven” y Andreas “el viejo”, y su nieto (hijo del anterior), Andreas “el joven”, todos ellos fabricaron un elevadísimo número de instrumentos con gran variedad de formas, muchos de los cuales eran encargos de otros países. Se conservan actualmente más de un centenar en museos de Europa y América. El Museo de Instrumentos de Música de Bruselas posee un curioso instrumento de Ioannes “el joven”, que consiste en un clavicémbalo con doble teclado, provisto de un pequeño virginal insertado en el costado más largo de la caja. La reina María de Hungría reunió una importante colección de instrumentos musicales que a su muerte pasaron a su sobrino Felipe II, quien a lo largo de su reinado fue

aumentando la colección, pero actualmente sólo se conservan dos de estos instrumentos (sin tener en cuenta los dos órganos realejos del monasterio de San Lorenzo de El Escorial y los cuatro de la basílica; de éstos últimos solamente las cajas son originales), se trata de dos clavicémbalos, uno, el descubierto hace pocos años en Cuzco (Perú) que actualmente está en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, y el segundo de Hans Bos que pertenece a Patrimonio Nacional y se encuentra en el monasterio de Santa Clara, en Tordesillas. En el museo de la catedral de Segovia existe otro instrumento de Andreas Ruckers, el “viejo”, con doble teclado. Véase al respecto, *Cinco siglos de Música de Tecla Española - Five Centuries of Spanish Keyboard Music*. Actas de los Symposia FIMTE 2002-2004. Editora: Luisa Morales. LEAL, Almería, 2007; en la portada de este libro aparece reproducido un fragmento de los ángeles músicos de la *Anunciación para el retablo de Madrid* (quedan excluidos los tañedores de arpa y violón). Michael Latham, en “The twelve clavicordios owned by Queen Maria Bárbara of Spain and seven “cembali” owned by Carlo Broschi known as Farinelli: facts and speculation”. *Ibid*, pp. 255-282, nos habla del sofisticado instrumento que Farinelli regaló a su protectora. La reina poseía siete clavicémbalos, cinco pianofortes y un órgano; a Scarlatti, su maestro, compositor y organizador de las fiestas de la corte, nunca le convencieron los pianofortes y dispuso que, al menos, dos de ellos fueran reconvertidos en clavicémbalos. Jacopo o Giacomo o Santiago Amiconi o Amigoni, pintor y grabador de cámara de Fernando VI, es autor de dos retratos de Farinelli (Bucarest. Galeria de Arte, y Stuttgart. Staatsgalerie), y del retrato de grupo *Farinelli y amigos*, en el que aparece autorretratado el propio pintor (Melbourne. National Gallery of Victoria). En el grabado realizado en 1756, por Flipart, según el dibujo de Amiconi, *La familia de Fernando VI*, se nos muestra una escena enmarcada en un ambiente musical en el que aparecen junto al rey, Scarlatti y Farinelli. Ioannes Couchet, sobrino de Ioannes Ruckers el “joven”, con el que trabajó como aprendiz, fue el iniciador de la dinastía de los Couchet, cuyos instrumentos han llegado a alcanzar igual fama que los de sus antepasados. Sobre la construcción de estos instrumentos y su evolución, véase, G. Grant O’Brien: *Ruckers: a Harpsichord and Virginal Building Tradition*, Cambridge University Press. Cambridge, 1990; y F. Hubbard: *Three Centuries of Harpsichord and Clavichord Making*, Harvard University Press. Massachusetts, 1965. A finales del siglo XVIII era tal la estima que se tenía a estos instrumentos que se prefería restaurarlos antes que adquirir uno de nueva construcción, como ocurre con el *clavecin* de Andreas el “joven”, construido en Amberes, en 1646, y restaurado por Pascal Taskin en 1780

(París. Museo de Instrumentos de la Cité de la Musique), este gran artesano e instrumentista francés unificaría los modelos italianos y flamencos, perfeccionándolos, sobre todo, a través del alargamiento del teclado.

45. R. Bragard y F. J. De Hen, *op. cit.*, p.36.

46. Federico Sopena y Antonio Gallego, al referirse a la espineta de la Anunciación del Museo del Prado, consideran que es un tanto caprichosa por no poseer una caja de resonancia cuadrangular (F. Sopena y A. Gallego, *op. cit.*, p. 91).

47. Sin duda, el joven Caravaggio pretendió con esta obra ofrecer un homenaje al que fue su protector durante su primera etapa romana, el cardenal Francesco Maria Del Monte. El cardenal, embajador de los Medici en Roma y amigo de Galilei, era un gran melómano además de aficionado a la poesía, a la óptica y a la alquimia. Poseía una notable colección de instrumentos y partituras lo que sin duda permitió a Caravaggio plasmarlos en las versiones del *Tañedor de laúd*, y en otros tres cuadros: *El concierto de jóvenes*, (Nueva York. Metropolitan Museum of Art); el singular *Descanso durante la huída a Egipto* (Roma. Galeria Doria Pamphili); y *Amor victorioso* (Berlin, Gemäldegalerie Staatlichen Museen); todos ellos realizados entre 1595 y 1602. En cuanto a las partituras que aparecen en el laudista de la colección Wildenstein se ha comprobado que corresponden a dos madrigales, uno del florentino Francesco de Layolle sobre un verso de Petrarca *Laisse le voile* (“Deja el velo”) y otro de Giachetto Berchem (Jacquet de Berchem) *Pourquoi ne vous dones-vous pas?* (“¿Por qué no os entregáis?”). En las otras dos versiones se trata del madrigal *Voi sapete ch’io v’amo* (“Vos sabéis que os amo”) perteneciente al *Primo libri di madrigali* de Jacques Arcadelt editado en Venecia en 1545. El joven que tañe el laúd ha sido identificado como el *castrato* Pedro Montoya, solista de la Capilla Sixtina quien, como Caravaggio, fue protegido del cardenal y residió en su palacio al mismo tiempo que el pintor. El renombrado luthier David van Edwards ha llamado la atención sobre el laúd de 14 clavijas que aparece en la versión de Wildenstein lo que considera enormemente inusual en un laúd italiano de esa época, por lo que mantiene que Caravaggio no es su autor (D. van Edwards. “Caravaggio re-discovered”. Lute News, nº 50, June 1999, pp. 5-7). No obstante, la obra está documentada como de Caravaggio.

48. La época de Isabel Tudor y de los primeros Estuardos fue, sin duda, la más fecunda de la música inglesa. Ello se debió, por una parte, a la ingente cantidad de música religiosa compuesta por William Byrd ante la necesidad, tras la Reforma, de utilizar en los servicios religiosos textos ingleses, todo ello, sin abandonar la composición de obras

que como fervoroso católico continuó escribiendo. Por otra parte, se debió también a la gran producción de canciones acompañadas de laúd de John Dowland y otros coetáneos que, lo mismo que había hecho Byrd respecto a la música religiosa, adaptaron letras en inglés a madrigales italianos. Pero sin duda fueron los virginalistas los que ocuparían el lugar más destacado de la época Isabelina

49. El manuscrito fue compilado por un virginalista aficionado de la época, Francis Tregian el joven; pero el nombre por el que se le conoce, proviene del vizconde Fitzwilliam que donó su colección de manuscritos a la Universidad de Cambridge en 1816. Actualmente está depositado en el Museo Fitzwilliam de dicha ciudad. Véase, *The Fitzwilliam Virginal Book*. 2 vols., Breikopf & Härtel, Leipzig, 1899; reed. Dover Publications, New York, 1963.

50. El título de *Parthenia* vendría del griego *parthenos* que significa doncella o virgen. Véase, *Parthenia*, The Harrow Replicas. Chiswick Press. Londres, 1942; y J. Pollack: *A Reevaluation of Parthenia and its Contents*. Duke University. Carolina del Norte, 2001.

51. Jean Denis nació en París en una familia que desde mediados del siglo XVI se había dedicado a la construcción de instrumentos de teclado. Su abuelo, Robert I, había sido constructor de órganos y también de espinetas. Véase, F. Lesure: “La facture instrumentale à Paris au seizième siècle”, en *Galpin Society Journal* VII, 1954, pp. 15.

52. J. Swift: *Los viajes de Gulliver* (tit. orig. *Travels into several Remote Nations of the World. In four parts. By Lemuel Gulliver, first a Surgeon and then a Captain of several Ships*, 1726). Anaya. Madrid, 2001, pp. 142-143.

53. M. Lowry: *Bajo el volcán*. Tusquets. Barcelona, 2002, p. 57.

54. En 1573, Tomás Luis de Victoria sucedió a Palestrina en el cargo de maestro de capilla del *Collegium Romanum*. En 1586, fue nombrado capellán y maestro de coro del Real Convento de las Clarisas Descalzas en Madrid, donde vivió retirada la hija de Carlos I, la emperatriz viuda María de Austria hasta su muerte. Victoria compuso exclusivamente música religiosa; sus obras más destacadas son varios libros de *Motecta* (Venecia 1572, Roma 1583, Milán 1589) y el *Officium Defunctorum* (Madrid 1605). Además, fue uno de los primeros compositores (para muchos, el más importante), que pusieron música a la nueva liturgia renovada tras el concilio de Trento, adaptándose a las restrictivas normas de austeridad, como el uso de cuatro voces y la claridad de los textos. Consiguió así un nuevo modelo de música religiosa que servía únicamente a los propósitos de la liturgia, al mismo tiempo que actuaba como estímulo para la oración. El Concilio de Trento admitió también el ya bastante extendido uso de la nota

“sensible”, la que se encuentra medio tono por debajo de la tónica, por la que siente atracción; el acorde que genera, el tritono, producía tal disonancia que movía el pensamiento del oyente hacia lo impuro y por tanto, debía de ser obra del mismísimo diablo. Este acorde, del que se servía Satán para entrar en los hombres por medio de la música, recibió el nombre de “diabolus in musica” y su realización fue duramente castigada, como cualquier otra invocación al maligno. Durante toda la Edad Media la armonía no dispuso de los siete acordes sobre las siete notas, sino de seis. El séptimo acorde, poseedor del tritono maldito, el llamado *Locrio* por los antiguos griegos, fue rechazado. Finalmente, el concilio dispuso que se cambiase el nombre de “ut” por el de “do”, con lo que se pretendía consagrar la primera nota de la escala, la tónica, (reposo, final...) a Dios; de este modo, el “si” (recordemos que el nombre de esta nota corresponde a las iniciales de san Juan: Sanctus Ioannes), se apoya en ella, tal como aparece la figura de san Juan en la mayoría de las representaciones de la Última Cena. De esta manera, se determinó que la sensación de nota “sensible” ya no era tan pecaminosa.

55. Cristóbal de Morales fue niño cantor del coro de la catedral de Sevilla. Su primer puesto profesional, en 1526, fue el de maestro de capilla de la catedral de Ávila. En 1529 pasó a la de Plasencia donde desempeñó el cargo hasta 1531. En 1535, viajó a Roma y entró a formar parte del coro papal, en el que permaneció hasta 1545, año en que regresaría a España, ocupando la vacante de maestro de coro de la catedral de Toledo; en esta ciudad permanecería por espacio de dos años. Sus últimos años los pasó primero en Marchena, al servicio del duque de Arcos, y finalmente en Málaga como maestro de capilla de la catedral.

56. Francisco Guerrero fue maestro de capilla en la catedral de Sevilla desde 1544 hasta 1599. Este templo, considerado como uno de los más suntuosos del orbe cristiano, fue su escuela, su casa, su iglesia, su cátedra y finalmente su sepulcro. Su trabajo consistía en organizar, ensayar y dirigir la capilla musical, con los niños de coro (los seises, que vivían con él y a los que debía alimentar y vestir), los sochantres o cantores de canto gregoriano, los ministriles y los organistas con los que tuvo bastantes problemas por la frecuente indisciplina. (Véase, R. Stevenson: *La música en la catedral de Sevilla 1478-1606*. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1985). Guerrero es el autor de la crónica del viaje que realizó a Tierra Santa entre el verano de 1588 y la primavera de 1589: *El viage de Hierusalem que hizo Francisco Guerrero, Racionero y Maestro de Capilla de la santa iglesia de Sevilla*. (Imprenta de los herederos de Joan Navarro.

Valencia, 1590). En dicha crónica narra la aventura ocurrida durante su viaje de regreso: el sevillano fue apresado por unos piratas y consiguió ser rescatado mediante el pago de una importante cantidad. Debido a las deudas que había contraído por las ediciones y publicaciones de sus obras, (¿también por su rescate?), en el verano de 1591, fue encarcelado en Sevilla. El cabildo, en atención a los servicios prestados en la catedral, pagó sus deudas y pudo abandonar la cárcel, siendo readmitido en la catedral. (El texto de *El viage a Hierusalem* se puede leer en la revista electrónica *Lemir*).

57. Para Eugenio d'Ors, que consideraba al Greco como el “pintor de las formas que vuelan” (E. d'Ors, *op. cit.*, p. 58), la Anunciación de la primera época del Museo del Prado “...es a medias italiana, las formas que vuelan se mezclan allí con las formas que pesan -algunas de ellas, correctas arquitecturas- en una superposición de cielo y tierra.” (*Ibid.* p. 62).

58. El *Tríptico de Módena* viajó a Madrid con motivo de la exposición *El Greco. Identidad y transformación*, *op. cit.*, nº. 6, p. 339.

59. Esta Anunciación perteneció a la colección Muñoz y también fue exhibida en *Ibid.*, nº 19, p. 358.

60. Sobre las disposiciones del concilio de Trento véase: D. Davies: “La ascensión de la mente hacia Dios: la iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual de España” en *Ibid.* pp. 175-203. En la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva la calcografía: *Última sesión del Concilio de Trento*. E. R. 1285 (154), Venecia, 1565 (reproducida en *Ibid.* p. 176). Véase también, E. Mâle: *L'art religieux après le Concile de Trente: Étude sur l' iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe siècle: Italie-France-Espagne-Flandres*. Évreux: Hérissé. París, 1932.

61. Esta obra la terminó Jorge Manuel. Ceán Bermúdez no la incluyó al describir “... las obras públicas que conocemos de su mano”. Este autor sólo menciona: “ID. HOSPITAL DE A FUERA. Las pinturas del retablo mayor, el bautismo de Cristo en el colateral del lado de la epístola, y el retrato del cardenal Tabera sobre la puerta que va a la sacristía”. (J. A. Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Real Academia de San Fernando. Madrid, 1800. Tomo V, entr. Theotocopuli (Dominico).

62. En la Anunciación citada en la nota anterior, la actitud del arcángel, según ha observado Mann (*op. cit.*, p. 60), es igual a la del *Cristo resucitado*, una de las escasas tallas en madera que se conservan del artista destinada al tabernáculo del altar mayor de la capilla. (Toledo. Museo Duque de Lerma - Hospital Tavera).

- 63.** Sobre las anunciaciones del pintor, véase: M. del C. Garrido: “Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco” en *Boletín del Museo del Prado*, nº 23, mayo-agosto 1987, pp. 85-108; J. M. Pita Andrade: “El Greco y sus cuadros de La Anunciación” en catálogo de la exposición *Renacimiento y Barroco: Colección Grupo Banco Hispano Americano*. Toledo. Museo de Santa Cruz. Abril-Mayo 1987. pp. 19-25, y “La iconografía de la Anunciación en El Greco” en catálogo de la exposición *La Anunciación de El Greco. El ciclo del Colegio de María de Aragón*. Bilbao. Museo de Bellas Artes. Marzo-Abril 1997; Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Abril-Junio 1997, pp. 35-48. (Mari Cruz de Carlos ha hablado de hasta trece versiones e incluso cree que pueda existir alguna más, en la conferencia “La Anunciación/La Encarnación: el debate sobre El Greco y la pintura religiosa”, pronunciada en el curso *El Greco en el Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza, 28 de octubre de 2010).
- 64.** H. T. Wethey: *El Greco y su escuela*, 2 vols. Ed. Guadarrama. Madrid, 1967, p. 47.
- 65.** J. M. Pita Andrade, *op. cit*, 1997, p. 44.

DATOS BIOGRÁFICOS

En España, Domenikos Theotokopoulos fue considerado un artista griego y mediante este gentilicio se le conoció a lo largo de los siglos XVII, XVIII y principios del XIX. (*Llamado el Greco ó el Griego porque lo era de nación, no se sabe con qué motivo vino a España...*)¹. En nuestros días, habitualmente se continúa utilizando este apodo cuando se le nombra.

El Greco nació a principios de 1541 en Candía, capital de la isla de Creta². Su padre, Georgios, y su hermano Manusso, se dedicaban al comercio marítimo y a la recaudación de impuestos. Tanto por las razones geográficas como por la situación política que por entonces vivía Creta, le dieron la posibilidad de dominar el griego y el dialecto véneto. Su formación fue ante todo de carácter artesanal³.

El joven Domenikos, comenzó su aprendizaje como pintor de iconos en el taller de Juan Gripiotis. También se le vincula a Theophanes de Creta, Michael Damaskinos y Georgios Klontzas, todos ellos pintores de iconos⁴. Lo poco que se sabe sobre su vida y actividades en Creta, se reduce a los documentos descubiertos por Konstantin D. Mertzios: la firma ante notario como *Maistro Menegos Theotocopulos, sgourafos* ("Maestro Domenikos Theotocopulos, pintor"), el 6 de junio de 1566; y por María Constantoudaki-Kitromilides: documento de diciembre de ese mismo año, ofreciendo una de sus obras para la venta en una lotería (forma bastante corriente de vender pinturas por entonces)⁵.

En las primeras obras podemos distinguir las dos tendencias que imperaban en la pintura cretense de la segunda mitad del siglo XVI: la tradicional, *alla greca*, que seguía los modelos bizantinos, y la moderna, *alla latina*, según los modelos renacentistas que llegaban de Italia⁶.

Entorno a 1567, Domenikos abandona Candía para continuar su formación en Venecia donde conocerá la pintura de Tiziano y es muy probable que llegara a trabajar en el taller del anciano pintor⁷. Pero no sólo basó su aprendizaje en este artista sino también supo recoger lo que le pareció más interesante de otros maestros que trabajaban en la Serenísima República, Tintoretto, Veronés, los Bassano, Pordenone o Schiavone, interesándose especialmente por las tendencias manieristas. (La producción veneciana del Greco no puede separarse de manera absoluta de las obras que más tarde realizará en

Roma, sobre todo las de carácter devocional donde puede percibirse la profunda huella de lo aprendido en la ciudad adriática)⁸.

En noviembre de 1570 se encuentra ya en Roma, tras un amplio periplo que dejaría anotado en su ejemplar de las *Vidas* de Giorgio Vasari (Madrid. Colección particular). A lo largo del viaje se detendría en Padua, Vicenza, Verona, Mantua, Módena, Bolonia, Florencia, Arezzo y Perugia⁹. En Roma, el artista cretense entró en contacto con el miniaturista Giulio Clovio, que pertenecía al círculo de uno de los cardenales más influyentes, Alessandro Farnese. La estrecha amistad establecida entre ambos artistas permitió al Greco acceder al palacio del cardenal, uno de los mecenas más importantes de su tiempo, y conocer a su bibliotecario Fulvio Orsini¹⁰, humanista y consejero artístico del cardenal. Por mediación de Orsini, Alessandro Farnese facilitaría a Domenikos una modesta habitación en su palacio¹¹.

En 1572, fue admitido en la Academia de San Lucas como “pictor a cartibus” es decir en la categoría de miniaturista (Lionello Puppi expone la posibilidad de que fuera debido a su maestría en la ejecución de pinturas de pequeño formato)¹².

A las reuniones que Fulvio Orsini organizaba en el Palazzo Farnese acudían eruditos de diversas nacionalidades¹³, entre ellos, el español don Luis de Castilla, joven clérigo e hijo natural del deán de la catedral de Toledo, que pronto se convertiría en amigo y defensor del artista¹⁴.

Mas los esperados encargos del cardenal serían meramente simbólicos. Solamente sabemos que Fluvio Orsini poseía siete obras de pequeño formato: *...di mano d'un Greco scolaro di Titiano*¹⁵.

En Roma, el cretense pudo conocer la obra de Miguel Ángel Buonarroti, un pintor que para él era la antítesis de su visión del arte de la pintura, aunque, paradójicamente, algunas de sus obras mostrarán huellas directas de Miguel Ángel (aunque el desprecio por la pintura de éste quedaría plasmado en la opinión que más tarde, y ya en España, manifestó a Francisco Pacheco: *un buen hombre que no supo pintar*¹⁶.

Hacia 1576, Domenikos decidió trasladarse a España. En Roma las expectativas iniciales habían quedado reducidas a escasos encargos, concentrados en el género del retrato. Los grandes trabajos bajo el patrocinio del cardenal Farnese, como la decoración de la villa de Caprarola, nunca llegarían a proponérselos. Seguramente pensaría que en la corte española habría más posibilidades de trabajo. La construcción del monasterio de San Lorenzo del Escorial atraía a los mejores pintores del momento (lo que no supondría Domenikos es que los siguientes treinta y siete años de su vida transcurrirían

en Toledo). Su meta era Madrid, donde había quedado definitivamente establecida la corte, pero su primer trabajo sería en la imperial ciudad. Es posible que fuese don Luis de Castilla quien le propusiera instalarse en dicha ciudad, en donde el pintor podría conseguir trabajo más fácilmente.

Cuando el Greco llegó a España, su mayor deseo era triunfar en Madrid y, posiblemente, ésta fue la razón por la que realizó para el rey Felipe II la *Adoración del nombre de Jesús* o *Alegoría de la Liga Santa* (El Escorial. Real Monasterio de San Lorenzo; -una versión reducida se exhibe en Londres, en la National Gallery-), aunque la obra no fue del agrado del rey. No obstante, el Greco recibió un encargo del monarca, un lienzo de grandes dimensiones, *El martirio de san Mauricio y la legión tebana*. La gran tela dedicada al patrón de la Orden del Toisón de Oro, estaba destinada a uno de los retablos laterales de la iglesia del Real Monasterio. (El pintor, en su empeño por agradar al monarca, representó a san Mauricio con los rasgos del propio Felipe II, junto con otros grandes personajes de la época, uno de ellos, el hermanastro del rey, don Juan de Austria). Los planteamientos iconográficos del Greco no fueron entendidos por Felipe II, si bien, el artista recibió la importante cantidad de ochocientos ducados por su obra¹⁷.

Unos años atrás, en Toledo, Domenikos había realizado dos importantes encargos gracias a don Diego de Castilla, padre de don Luis: *El Espolio* (Toledo, Museo de la Catedral) y los tres retablos de la iglesia del monasterio cisterciense de Santo Domingo el Antiguo, tal como había dejado dispuesto doña María de Silva (actualmente permanecen en la iglesia únicamente tres de los lienzos originales)¹⁸. Era la primera vez que el Greco realizaba pinturas de gran formato; este encargo le serviría al mismo tiempo para demostrar sus amplios conocimientos en arquitectura y escultura.

El pintor fue asentándose en Toledo¹⁹ de forma progresiva hasta quedar definitivamente instalado en la ciudad (en 1589 figura ya como vecino), y abriendo un importante obrador dedicado a la realización de cuadros, esculturas y retablos²⁰. El precio de sus obras era bastante elevado en comparación con lo que se acostumbraba a pagar; ello provocó numerosos litigios como en los casos de *El Espolio* y el *Entierro del señor de Orgaz* o los retablos del Hospital de la Caridad de Illescas. En el caso de *El Espolio*, tuvo también que ver el desacuerdo de las autoridades eclesiásticas con la distribución de las figuras en el lienzo. Como resultado quedaron cerradas para el pintor las puertas de la catedral, la más importante sede española que continuamente generaba encargos.

A pesar de ello, es muy posible que el Greco llegase a conocer y escuchar a Jerónimo Peraza, organista de la catedral entre 1579 y 1617, y también asesor para la construcción y distribución de los órganos del templo (varios de ellos han sido rehabilitados con motivo de la celebración del IV centenario del Greco: cuatro realejos -que se utilizan en las procesiones del Corpus-, tres órganos mayores (del Emperador, Verdalonga y Echevarría), y el gran órgano, (también Echevarría)²¹. El cretense, durante el tiempo que permaneció en Venecia, sin duda escuchó a los grandes organistas de San Marcos, Gioseffo Zarlino y Claudio Merulo, así como la utilización del recurso de la policoralidad. No obstante, pensamos que en Toledo también podrían estar utilizando ese mismo recurso y Domenikos habría podido volver a escuchar a través de los cuatro órganos de la catedral: el Emperador (1549), dos más antiguos situados en las tribunas del coro y un realejo (1584), el impresionante efecto. (Es probable que los organistas de la catedral de Toledo hubieran empezado a utilizar el recurso policoral años atrás). El Greco también debió conocer a Alonso Lobo, maestro de capilla de la catedral entre 1593 y 1604, quien utilizó la policoralidad en algunas de sus composiciones aunque nunca empleó más de dos coros. El pintor y el maestro de capilla debieron tener conocimiento de la obra que cada uno de ellos desarrollaba. Es curiosa la coincidencia de algunos títulos de las composiciones de Lobo con los de algunas obras del Greco; ejemplo de ello son las misas tituladas: *Missa Beata Dei genitrix*, *Missa Simile est Regnum Caelorum*, *Missa Maria Magdalene*, *Missa Petre ego pro te rogavi*, y los motetes fúnebres *Versa est in luctum*; que nos llevan a pensar en *La Encarnación*, *La coronación de la Virgen*, las Magdalenas penitentes, *Las lágrimas de San Pedro* y *El entierro del señor de Orgaz*.

En 1587 nace Jorge Manuel, el único hijo reconocido del Greco, al que se le bautiza con el doble nombre en recuerdo del padre y del hermano mayor del pintor. El niño era fruto de la relación que mantuvo con Jerónima de las Cuevas. (En ocasiones se ha sugerido que el pintor pudo dejar esposa en Creta e incluso descendencia). Jorge Manuel estudiará pintura y arquitectura, y alrededor de 1600, comenzará a trabajar con su padre. El Greco consiguió importantes encargos de clientes toledanos (la ciudad era todavía una de las capitales relevantes y especialmente, la capital religiosa de España), entre los que destacan los realizados entre 1586-1588, como el citado *Entierro del señor de Orgaz*, y los diversos retablos para instituciones religiosas de Toledo y de Madrid²², o

para villas limítrofes, como el de Illescas²³ y el de Talavera la Vieja. Su trabajo como retratista y paisajista fue, así mismo, altamente valorado.

La realización de los retablos para conventos e iglesias le proporcionaron importantes sumas de dinero (aunque, como ya se ha dicho, también pleitos y pagos atrasados). Estas obras eran estructuras muy complejas que comprendían no sólo las pinturas, sino también un soporte arquitectónico y esculturas, lo que obligaba a contar con especialistas de oficios muy diversos (carpinteros, escultores, doradores, entre otros).

Durante la década de 1585 a 1595 Domenikos Theotokopoulos se dedicó también a la realización de santos aislados, cuadros de devoción que, si bien se consideraban trabajos de menor importancia en términos económicos y de prestigio artístico, han quedado como representaciones de una original y espectacular espiritualidad. Ejemplo de ello son el *San Sebastián* de la catedral de Palencia, la *Magdalena penitente* de Budapest (Szépművészeti), o el *San Lorenzo* de Monforte de Lemos (Colegio del Cardenal).

También de ese mismo período son algunos de sus retratos más emblemáticos, *El caballero de la Casa de Leiva* (Montreal. Museum of Fine Arts), *El Caballero de la mano en el pecho* o el *Retrato de un caballero anciano* (Madrid. Museo Nacional del Prado). Y no podemos dejar de citar el monumental lienzo realizado en fechas semejantes a las de estos retratos, *El entierro del señor de Orgaz* (Toledo. Parroquia de Santo Tomé).

En las obras de gran formato, el cretense se valió de telas de gran calidad, sargas de trama compleja, los llamados mantelillos venecianos, de uso frecuente entre los pintores del siglo XVI que trabajaban en la Serenísima, de los que el Greco fue prácticamente el introductor en España (estos lienzos evitaban que se notase la unión de varios paños cuando se quería realizar una obra de gran tamaño, sorteando las feas costuras que aminoraban la belleza de la obra)²⁴.

A pesar de tener asegurados unos importantes ingresos como pintor, fue un mal administrador de su economía y, con frecuencia, estuvo endeudado, especialmente a partir de 1607. Aún así, vivió holgadamente como inquilino de un palacio toledano propiedad del marqués de Villena²⁵.

Jusepe Martínez en su tratado, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, hace las siguientes observaciones:

Entró en esa ciudad (Toledo) con grande crédito en tal manera, que dio a entender no había cosa en el mundo más superior que sus obras: y de verdad hizo algunas cosas

*dignas de mucha estimación, que se puede poner en el número de los famosos pintores: fue de extravagante condición como su pintura; no se sabe hiciese por concierto cosa alguna de sus obras, porque decía que no había precio para pagarlas, y así sus dueños con mucho gusto le daban lo que les pedía: ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados para cuando comía gozar de toda delicia*²⁶.

Domenikos Theotokopoulos falleció en Toledo, el 7 de abril de 1614, a la edad de 73 años²⁷, cuando estaba realizando los retablos para la Capilla del Hospital de San Juan Bautista de Toledo (llamado también de Tavera por el nombre de su fundador y de Afuera por estar situado en extramuros de la ciudad). Fue enterrado en la iglesia del convento de Santo Domingo el Antiguo, en un altar cedido en 1612 “para siempre jamás” a cambio de 32.000 reales condonados por un monumento para la Semana Santa y por el compromiso de decorar el altar, para el que realizó la *Adoración de los pastores* (desde 1954, en Madrid. Museo Nacional del Prado)²⁸.

A lo largo del siglo XVII, la fama del pintor fue decayendo, aunque sus obras, ya fueran originales, de taller o secuelas de copistas o seguidores, aparecen reflejadas en numerosos inventarios de esa centuria.

Según Antonio Palomino, autor de un tratado de la pintura publicado en tres partes (1715-1724), la trayectoria del Greco se podría dividir en dos partes: un estilo temprano cuando imitaba a Tiziano y era un buen pintor, y un estilo tardío cuando, frustrado porque sus obras se confundían con las del maestro veneciano “...trató de mudar de manera, con tal extravagancia, que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo, como en lo desabrido del color”²⁹.

Palomino también acuñaría la siguiente frase que quedó latente hasta bien entrado el siglo XIX: “Lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor; y lo que hizo mal, ninguno lo hizo peor”³⁰.

La fama del Greco no se recuperaría hasta mediados del siglo XIX, en pleno Romanticismo, acelerándose en las últimas décadas gracias a la presencia en Toledo de viajeros y artistas extranjeros que vieron en él una figura de personalidad marcadamente subjetiva, incomprensida y fuera de cualquier escuela o estilo al uso. Desde el último cuarto del siglo XIX, el griego de Toledo quedó afianzado como pintor visionario³¹.

NOTAS

1. A. A. Palomino de Castro y Velasco: “El parnaso español pintoresco laureado”. *El Museo pictórico o Escala óptica*, vol. III. Madrid, 1724; reimpresión Sebastián de Amorrartu e Hijos. Poseidón. Buenos Aires, 1944, p. 206. Además de la bibliografía que acabamos de citar en el estudio de la *Encarnación* y de la *Inmaculada Concepción*, destacamos una serie de títulos fundamentales entre toda la amplísima bibliografía que se ha editado sobre el pintor: M. B. Cossío: *El Greco*, 2 vols., ed. V. Suárez. Madrid, 1908 (edición definitiva N. Cossío de Jiménez, ed. R. M. Barcelona, 1972, 1982; Espasa Calpe. Madrid, 1983). J. M. Pita Andrade (con la colaboración de J. Álvarez Lopera): *El Greco*. Mondadori. Milán, 1981; Carroggio. Barcelona, 1985. X. de Salas: *El Greco y el arte de su tiempo* - F. Marías: *Las notas de El Greco a Vasari*. Real Fundación de Toledo. Madrid, 1992. VV. AA: *El Greco*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2003 (recopilación de las conferencias impartidas durante el ciclo *El Greco. Obras maestras*, Fundación de Amigos del Museo del Prado. Octubre 2002-Marzo 2003). J. Álvarez Lopera: *El Greco. Estudio y catálogo. Vol. I. “Fuentes y bibliografía”*. Fundación de Apoyo al Arte Hispánico. Madrid, 2005; *El Greco. Estudio y catálogo. Vol. II, t. 1. “Catálogo de obras originales: Creta, Italia, retablos y grandes encargos en España”*. Fundación Arte Hispánico. Madrid, 2007. N. M. Panagiotakes: *El Greco: the Cretan years*. Ashgate. Farnham; Burlington, 2009. (Omitimos aquí los numerosos catálogos de exposiciones que no hemos citado en los dos estudios, con el fin de evitar una lista exhaustiva de títulos y, sobre todo, por razones de espacio).

2. La capital de la isla de Creta ha conocido diversos nombres a lo largo de la historia. En 1204 el territorio fue comprado a los cruzados y, hasta 1669, fecha en que cayó en poder de los turcos otomanos, fue colonia de la Serenísima República de Venecia. Los venecianos le dieron el nombre de Candía. Para los romanos había sido Herakleium, nombre por el que se conoce la ciudad desde principios del siglo XX. Véase, F. Marías: “Creta. La vida y los pinceles 1541-1566”. *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. Nerea. Madrid, 1997. Creta era una posesión clave para el floreciente comercio de Venecia en el Mediterráneo oriental. Los lazos mercantiles, políticos y culturales que se establecieron entre Venecia y Creta fueron muy estrechos: una importante colonia de venecianos residía en Candía, mientras que otra igualmente notable de cretenses lo hacía en Venecia. (J. Brown: “El Greco, el hombre y los mitos” en el catálogo de la exposición *El Greco de Toledo*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

Abril-Junio 1982; Washington. National Gallery of Art. Julio-Septiembre 1982; Toledo (Ohio). The Toledo Museum of Art. Septiembre-Noviembre 1982; Dallas. Dallas Museum of Fine Arts. Diciembre 1982-Febrero 1983), pp. 15-33.

3. L. Ruiz: *Domenikos Theotokopoulos. El Greco*. Mapfre. T F Editores. Madrid, 2013, p. 16.

4. Una clara influencia de este pintor la podemos apreciar en el icono del cretense *San Lucas pintando a la Virgen* (1565-1567. Atenas, Museo Benaki), una de sus primeras obras juveniles, cuadro “dorato” de acentuado bizantinismo. La exposición, *El Greco. Identidad y transformación*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. Febrero-Mayo 1999, incluyó en la sección “Pórtico”, el *Tríptico del Juicio Final* de Georgios Klontzas (1565-1600) perteneciente al Istituto Ellnico di Studi Bizantini y Post Bizantini de Venecia, (cat. nº V). Klontzas es también autor del grabado *Vista de Candía*, realizado para la *Chrographia universalis* (Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana).

5. K. D. Mertzios: “Selections of the Registers of the Cretan Notary Michael Maras (1538–1578)”. *Cretan Chronicles* 2. Nos. 15-16, pp. 55-71; M. Constantoudaki-Kitromilides: “Dominicos Theotocopoulos (El Greco) de Candie a Venise. Documents inedits (1566-1568)” *Thesaurismata*, 13 (1976), pp. 292-308. (Esta transacción es el último dato del Greco que se conoce en su tierra natal).

6. José Álvarez Lopera ha indicado que entre 1560 y 1567, sólo se conocen tres obras realizadas con seguridad por el Greco, el *San Lucas pintando el icono de la Virgen* del Museo Benaki, *La dormición de la Virgen* de la iglesia de Koímesis de Ermoúpolis (Syros), y *La adoración de los Reyes* del Museo Benaki. (J. Álvarez Lopera: *El Greco*. Akal. Madrid, 2001, pp. 6, 7).

7. Véase, F. Checa: “Tiziano y el Greco” en *El Greco*. VV AA., *op. cit.*

8. L. Ruiz, *op. cit.*, p. 22.

9. *Ibid.*, p. 26.

10. Fulvio Orsini (1529-1600), canónigo de San Giovanni in Laterano, era también coleccionista y anticuario, experto en epigrafía y numismática y autor de unas *Imagines et elogio virorum illustrium* publicadas en 1570. *Ibid*, p. 90. Sobre la estancia del Greco en Roma véase, J. Álvarez Lopera: *El Greco. La obra esencial*. Sílex. Madrid. 1993, pp.29 y ss.

11. J. Brown, *op. cit.*, p. 16.

12. L. Puppi: “El Greco en Italia y el arte italiano”, en catálogo de la exposición, *El Greco. Identidad y transformación. Creta. Italia. España*. Edición de J. Álvarez Lopera.

Fundación Thyssen-Bornemisza. Skira, (Italia), 1999, p. 106. Véase también, D. Martínez de la Peña: “El Greco en la Academia de San Lucas. (El primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia)”. *Archivo Español de Arte*, XL, nº 57-160, 1967, pp. 97-105. El hecho de no ser recibido en la Academia como pintor (sí lo sería como miniaturista), podría ser debido al rechazo de sus colegas italianos, tal como quedó plasmado en la anécdota referida por Giulio Mancini sobre la propuesta del Greco para remediar el exceso de desnudos en el Juicio Final: “... que se echase abajo toda la obra; él la habría vuelto a hacer con honestidad y decoro, no inferior a aquélla en la bondad de la pintura. Ante lo cual, irritados todos los pintores y los que aman esta profesión, se vio obligado a marchar a España”. (G. Mancini: *Considerazioni sulla pittura, 1614-1621*. Ed. Adriana Marucchi, 2 vols. Roma, 1956, pp. 230, 231).

13. Sobre esta etapa de la vida del artista, véase, E. du G. Trapier: “El Greco in the Palazzo Farnese, Rome”. *Gazette des Beaux-Arts*. LI. Febrero, 1958, pp. 73-90. C. Robertson: “El Greco, Fulvio Orsini and Giulio Clovio”. *El Greco of Creta*. N. Hadjinicolaou (edic.), Iraklion: Municipality of Iraklion, 1995, pp. 215-227.

14. Sobre don Luis de Castilla, véase, G. de Andrés: “El arcediano de Cuenca don Luis de Castilla, protector del Greco, y su biblioteca manuscrita” *Hispania Sacra*. Madrid, XXXV, nº 71, 1983, pp. 87-141.

15. L. Ruiz, *op. cit.*, p. 28.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 40.

18. Sobre la decisiva intervención de don Luis de Castilla en el encargo de los retablos de la iglesia del monasterio de Santo Domingo el Antiguo, véase: J. Álvarez Lopera, *op. cit.*, pp. 89-101; F. Marías, *op. cit.* (1999), pp. 137-153.

19. Véase el catálogo de la exposición *El griego de Toledo*. Toledo. Museo de Santa Cruz. Marzo-Junio 2014.

20. Véase L. Ruiz: *El Greco. Arte y oficio*. Fundación El Greco. Madrid 2014.

21. Véase Louis Jambou: *Evolución del órgano español. Siglos XVI-XVIII. Vol I*. Ethos-música. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo, 1988, pp. 92-96.

22. El famoso retablo para la iglesia del Colegio de doña María de Aragón, fue el único encargo que el Greco llegaría a realizar para una iglesia de Madrid tras sus fracasados intentos de vincularse a la corte (la obra fue realizada en su obrador de Toledo).

23. Dentro de un programa iconológico destinado a la glorificación de la Virgen, El Greco realizó para el retablo del Hospital de la Caridad de Illescas, en el espacio situado bajo el luneto del arranque lateral de la bóveda (actualmente en el Museo del Hospital), una Anunciación de las mismas características que la del retablo de Madrid pero invirtiendo los personajes y adaptándolos al formato circular, sobretudo la figura del arcángel, y colocando el reclinatorio en el centro.

24. L. Ruiz, *op. cit.* (2013), p. 52.

25. J. Brown, *op. cit.*, p. 18.

26. J. Martínez: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición, prólogo y notas de J. Gállego. Akal. Madrid, 1988, pp. 270, 271. Otros testimonios literarios de la práctica de escuchar música durante las comidas los hemos encontrado transcritos por Percy A. Scholes en su Diccionario Oxford de la Música, al mencionar un informe del capellán de sir Francis Drake: ... “Tampoco había omitido hacer provisión para el ornato y deleite llevando con él para este objeto expertos músicos”..., y, refiriéndose a un capitán español prisionero de Drake: “Tiene todos los lujos posibles... Acompaña sus comidas con música de las violas”. Más adelante, se menciona al escritor inglés, Thomas Deloney (cuya obra aborda con humor y realismo la descripción de los oficios artesanales de finales del siglo XVI), quien dice de uno de sus personajes, el gran comerciante en paños, Tom Dove: ...“ Tan cierto como Ley del Parlamento, no podía digerir la carne sin música”. (P. A. Scholes, *Diccionario Oxford de la Música*. Edhasa/ Hermes/ Sudamericana. Barcelona, 1984 (1ª ed. Oxford University Press, 1938), entr. Comidas, Música durante las).

27. Así consta en la partida de defunción que se encuentra en la parroquia de Santo Tomé: ...*en siete del falescio Dominico Greco no hizo/ testamento. Recibió los sacramentos. Enterrose en / Santo Domingo el Antiguo, dio velas*. Algunos días antes, El Greco había otorgado un poder a su hijo Jorge Manuel autorizándole para hacer testamento en su nombre al mismo tiempo que le declaraba heredero universal de todos sus bienes; entre sus albaceas figuraba su amigo don Luis de Castilla. Sobre el mundo que rodeó a los dos pintores, padre e hijo, véase M. Serrano Pintado: *Mi padre El Greco*. Ed. Azacanes. Olías del Rey (Toledo) 2000. Serrano es, así mismo, autor de réplicas de todos los cuadros del cretense existentes en los museos e iglesias de Toledo.

28. Sin embargo, en 1618, fallecido ya don Luis de Castilla (quien como patrón del convento seguramente lo hubiera impedido), las monjas de Santo Domingo obligaron a Juan Manuel a renunciar a la sepultura que habían cedido a su padre. Se habló entonces

del traslado de los restos a un nuevo enterramiento familiar en la iglesia de San Torcuato, cuyas obras estaba dirigiendo Juan Manuel, pero lamentablemente esta iglesia ha desaparecido. Actualmente, se especula con la posibilidad de que el cuerpo del pintor y el de su nuera Alfonsa de los Morales, continúen enterrados en Santo Domingo y sus tumbas hayan quedado ocultas por construcciones posteriores.

29. A. Palomino: *El museo pictórico y escala óptica* (prólogo de J. A. Ceán y Bermúdez). Aguilar. Madrid, 1947, p. 841 (1ª ed. Imp. G. Sancha. Madrid 1796, vol. III). Cit. en J. Brown, *op. cit.*, p. 19.

30. *Ibid.* (*Ibid.* 1947, p. 894).

31. L. Ruiz, *op. cit.*, p. 9.

ILUSTRACIONES



1. *Tentaciones de San Jerónimo.*
Francisco de Zurbarán



2. *Tentaciones de San Jerónimo.* Valdés Leal



3. *Las bodas de Caná.* Paolo Veronés



4. *Santa Cecilia con un ángel.* Carlo Saraceni



5. *Santa Cecilia.* Domenichino



6. *Bajo, cuaderno de música y espada.*
Michael Boyer



7. *La lección de música.* Johannes Vermeer



8. *El concierto.* Johannes Vermeer



9. *Dama de pie ante el virginal.*
Johannes Vermeer



10. *Dama sentada al virginal.*
Johannes Vermeer



11. *Joven sentada al virginal.*
Johannes Vermeer



12. *Espineta italiana (1550)*



13. *Virginal* (1641). Gabriel Towsend



14. *El tañedor de laúd*. Caravaggio



La Inmaculada Concepción

H. 1608-1613

Óleo sobre lienzo

108 x 82 cm.

Instrumento musical y elemento musical: flauta de pico y libro de música.

Nuevamente nos podríamos encontrar ante otro *modellino*¹, una de las reducciones que el Greco seguramente mostraba a sus clientes para después, con las variaciones necesarias (tamaño, colorido, disposición de las figuras, etc.), ajustar la obra definitiva a sus gustos y exigencias. En esta ocasión, el pintor, que rondaría por entonces los setenta años, contó con la intervención de su hijo Jorge Manuel. (A partir de 1608, la salud del Greco empezó a resentirse; en ocasiones, su hijo firmaba por él aunque también lo hacían los dos).

No hay duda de que en esta obra se aprovecharon y refundieron elementos de *La Inmaculada contemplada por san Juan Evangelista* (Toledo, iglesia de Santa Leocadia, en depósito en el Museo de Santa Cruz), realizada casi treinta años antes.

Sin embargo, tanto en otra Inmaculada, pintada por los mismos años que nuestro *modellino*, la *Inmaculada Oballe* (1608-1613. Toledo. Museo de Santa Cruz)², como en su réplica reducida, la *Inmaculada Concepción* de la Fundación Selgas-Fagalde (1607-1613. El Pito. Cudillero), vuelve a estar patente el estilo de las últimas obras del Greco: figuras extremadamente alargadas, con focos de luz relampagueantes y colores puros y luminosos. Sin duda, colocaríamos a estos dos últimos lienzos muchísimo más cerca de la Encarnación que acabamos de estudiar, a pesar de que entre aquéllos y este último, transcurrieron alrededor de quince años.

Al comparar nuestra Inmaculada con *La Inmaculada contemplada por san Juan Evangelista*, lo primero que destacamos es la supresión de la figura del redactor del Apocalipsis, para fijarnos a continuación en el interés por destacar los símbolos

marianos, atribuidos a Jorge Manuel, así como el paisaje en el que se insertan, tan lejos de los magníficos paisajes que nos ha dejado El Greco, con lejanías espectrales y tormentosos celajes.

También vemos que los dos ángeles músicos que flanquean a la Inmaculada del Museo de Santa Cruz y que tañen: el de la izquierda, un arpa gótica, y el de la derecha, un laúd de mástil asombrosamente corto, han sido sustituidos en nuestro lienzo por sendas parejas de otros en actitud de adoración, mientras que los ángeles músicos ocupan el tercer término, representados tan solo de medio cuerpo: el de la izquierda sostiene un libro de música y el de la derecha una flauta de pico; la posición de las manos de este último, es la misma que en el cuadro anteriormente estudiado, si bien, el instrumento difiere levemente pues ahora posee un tubo completamente recto. Estos dos últimos ángeles aparecen también en tercer término en *La Inmaculada contemplada por san Juan Evangelista* aunque completamente difuminados.

Estas figuras son las que emocionaron a Rilke tal como lo describió Enrique Lafuente Ferrari en su conferencia *Rilke y El Greco*:

“Es curiosa, en cambio, que como premonición de su preocupación por la Angeología del Greco, en un libro temprano, *El libro de las imágenes* que contiene poesías escritas entre 1898 y 1901, la aparición del ángel tutelar, que parece presagiar los Grecos de Toledo:

*Tú eres el ave que batió las alas
Cuando yo desperté y grité en la noche*

El Greco que ve en España viene a ser el catalizador de todas estas vivencias y recuerdos. Rilke sale de Duino para España pasando por Múnich en cuyo Museo refresca su idea de España. “¿Quién si yo gritara me oiría desde los órdenes angélicos?”. De estas palabras salió la primera elegía. Los ángeles del Greco le escucharon y le llamaron a Toledo”³.

En nuestro cuadro, la figura de la Virgen ocupa el punto central de la composición. María va vestida con una túnica rosácea y su cabeza y sus hombros están cubiertos por un manto azul; sobre su escote y lado izquierdo ondea un ligerísimo paño blanco. Sus pies aparecen colocados sobre cinco cabecitas de querubines que configuran una original peana. Tras ella, a modo de trono, el abanico de nubes que es utilizado también en *La Inmaculada contemplada por san Juan Evangelista* aunque en nuestra

Inmaculada se abre mucho más. Sobre su cabeza, vemos la paloma del Espíritu Santo iluminada por el foco de luz amarilla al que constantemente recurre el pintor. Las grisáceas guirnaldas de querubines flanquean el rompimiento de Gloria. A los pies de la Virgen aparecen entremezclados símbolos pertenecientes al Apocalipsis (el sol, la luna), y emblemas de la “Tota Pulchra” (*Tota pulchra es, amica mea, et macula non est in te*. Cantar de los Cantares, 4:7)⁴, recogidos en las letanías lauretanas (la torre de David que también podría ser el templo del Espíritu Santo, el pozo, la fuente, las rosas, la puerta del cielo, las azucenas, la palmera, el ciprés, la nave; así como una lejanísima arquitectura difícil de identificar, (¿quizá una ciudad amurallada?, ¿quizá Toledo como “Civitas refugi”?)⁵.

En el libro del Apocalipsis 12:1, san Juan describe a “...una mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza...”. La mujer está encinta y frente a ella surge “...un gran dragón escarlata, con siete cabezas y diez cuernos...” (12:3), que intentará devorar al hijo en cuanto le dé a luz⁶. (El cuadro de Sánchez Cotán del Museo de Santa Cruz de Toledo *Visión de la Virgen por san Juan Evangelista en Patmos* -fig. 1-, nos muestra al terrible monstruo amenazante).

La incorrecta traducción del pasaje del Génesis 3:15, dio lugar a una iconografía de larga persistencia en el arte religioso. Si examinamos con detenimiento el texto, dice explícitamente: “Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la suya (¿illa?, ¿ille?), ella te aplastará la cabeza, y tú le herirás en el calcañar”. Entendemos que quien “aplastará” sería la simiente, referida a la descendencia de la mujer, es decir, Cristo, y no su Madre. Como consecuencia de la equivocación en un gran número de representaciones de la Inmaculada aparece la Virgen aplastando la cabeza de la serpiente que, en ocasiones, lleva en su boca el fruto prohibido por lo que fue llamada la “Nueva Eva”, queriendo mostrar la contraposición de María respecto de Eva: así como ésta última comió del fruto prohibido y dio de comer a Adán transmitiendo a todos sus descendientes el pecado, María fue preservada del pecado original y fue corredentora con Jesucristo de la humanidad. (Alfonso X el Sabio lo cantó en loor de Santa María en la Cantiga número 60, con el palíndromo “Ave Eva”).

A partir de estos tres modelos: el de la “Mujer del Apocalipsis”, el de la “Tota Pulchra” y el de la “Nueva Eva”, fue configurándose la esbelta figura de la Inmaculada, con las manos juntas o con los brazos extendidos, con corona de estrellas o con nimbo circular,

con la media luna a sus pies y con un halo luminoso o nubes alrededor, acompañada de figuras angélicas.

Tras el concilio de Trento, la figura de la Virgen fue enormemente potenciada no sólo como madre de Jesús sino como intercesora de la Humanidad, destacando con especial énfasis el tema de su virginidad. Los protestantes además de negar este dogma (incluida la autenticidad de las palabras del ángel, *Ave Maria, gratia plena*), acusaron a la iglesia católica de haber intentado equiparar a María con Cristo e incluso de llegar a sustituirle. Luteranos y calvinistas se esforzaron en reducir su papel en la obra de la redención. Todo ello dio lugar, por parte de los católicos, a un despliegue de mayor ardor y devoción. El jesuita Wilhelm Gumpfenberg publicó en Alemania el *Atlas marianus* (Ingolstadt, 1657), una colección de las Vírgenes más célebres de Europa. El canónigo Astolfi escribió una *Historia Universale delle Imagini miracolose della Gran Madre di Dio* (Venecia 1624), para demostrar a los protestantes que los milagros hechos por las imágenes se cuentan por millares. El padre Samperi describió todas las imágenes de la Virgen veneradas en Messina: *Iconologia della Madre di Dio, Maria, protettrice di Messina*. (Messina, 1644). En Santa María la Mayor de Roma, en 1611, la *Salus populi romani* fue colocada en una magnífica capilla, revestida de frescos y de mármoles preciosos exaltando las virtudes de María.

Desde la Edad Media, la creencia de que la Virgen había nacido libre de pecado original era una doctrina teológica recurrente en los círculos religiosos que propició acalorados debates. Sin embargo, la representación de la Inmaculada apenas trascendió en la iconografía de ese período, en el que la imagen de María era utilizada para representar otros asuntos como la piedad, la humildad o la majestad.

La fiesta de la Inmaculada sería instituida en 1477, por el papa Sixto IV para la diócesis de Roma.

En 1463, la abadesa del convento de la Trinidad de Valencia, sor Isabel de Villena dejó escrito, en valenciano, *Vita Christi*, donde narraba la vida de Jesús desde la Concepción Inmaculada de su Madre hasta la Ascensión del Señor. El libro fue editado por su sucesora Aldonça de Montsoriu con la siguiente dedicatoria a la reina Isabel la Católica: *Sor Isabel de Villena lo ha hecho, sor Isabel de Villena lo ha compuesto, sor Isabel de Villena con estilo elegante y dulce lo ha ordenado, no solamente para sus devotas*

*hermanas e hijas de obediencia que en la encerrada casa de este monasterio habitan, sino también para todos los que en esta breve, enojosa y transitoria vida viven*⁷.

En el Misal de san Pío V, promulgado en 1570, se incluye la celebración, el 8 de diciembre, de la solemnidad de la Inmaculada Concepción. Hasta entonces se celebraba tan sólo la memoria de su Concepción. A instancias de Felipe IV, el 8 de diciembre de 1661, el papa Alejandro VII promulgó la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum*, quizá el precedente más notable de la definición del dogma; en dicha bula empleó casi las mismas palabras que después utilizaría Pío IX en la definición dogmática.

En 1634, las fuerzas que presionaban ante Felipe IV para que exhortase al papa a definir la Inmaculada Concepción se vieron reforzadas por la intervención de sor María de Jesús de Ágreda, quien durante mucho tiempo mantuvo correspondencia con el monarca. Emilia de Pardo Bazán nos cuenta cómo durante años, la religiosa estuvo recordándole una y otra vez la importancia de la Virgen para España: “A la Reina del cielo hemos de poner por intercesora, medianera, abogada y restauradora de esta monarquía.” (...) “Muy poderoso espero ha de ser para todo el asentar la definición del misterio de la Concepción de la Reina del Cielo”⁸.

Recordemos también dos lienzos en los que quedó plasmado el fervor mariano de la monarquía española: el de Pedro de Valpuesta, *Felipe IV jura la defensa de la Inmaculada Concepción* -fig. 2-. (1634-1666. Madrid. Museo de la Ciudad), en el cuadro dentro del cuadro, aparecen, reforzando la escena, San Buenaventura y la Inmaculada Concepción); y el de Pietro del Po, *Apoteosis de la Virgen con la familia de Felipe IV* -fig. 3- (h. 1662. Toledo, Museo de la Catedral), en donde vemos al rey señalando con el dedo índice a la Virgen, protectora de la monarquía.

Habría que esperar hasta 1760, para que el papa Clemente XIII, tras la petición de Carlos III, accediera a nombrar a la Virgen, bajo el misterio de su inmaculada concepción, patrona de España y de las Indias, lo cual confirmó mediante la bula *Quantum ornamenti*, de 25 de diciembre de 1760. Finalmente, en 1854, el beato Pío IX, en la *Ineffabilis Deus*, “declara, proclama y define” que “la doctrina que sostiene que la Beatísima Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de la culpa original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los méritos de Cristo Jesús Salvador del género humano, está revelada por Dios y debe ser por tanto firme y constantemente creída por todos los fieles”.

Como podemos observar, la Inmaculada de nuestra colección ha sido fechada en pleno auge del movimiento inmaculista y de las famosas disputas teológicas entre “escotistas” (franciscanos) y “tomistas” (dominicos). La joven Compañía de Jesús se sumaría desde muy pronto a la tesis de Duns Scoto que defendía la concepción de María sin pecado original.

A comienzos del siglo XVII, en Sevilla, ciudad que profesaba una especial devoción a la Virgen, su concepción sin mancha fue enormemente popular, desatándose una fuerte polémica con un trasfondo de rivalidades entre jesuitas y dominicos. En septiembre de 1613, el prior del convento dominico Regina Angelorum, publicó algunas consideraciones contra el pretendido dogma; otro fraile del mismo convento impartió un sermón contrario a esta creencia tan acendrada, lo que provocó un auténtico movimiento de indignación popular. Inmediatamente tuvieron lugar un sinnúmero de manifestaciones masivas. Jesuitas, franciscanos, carmelitas y otras órdenes, así como numerosas cofradías y corporaciones, organizaron funciones religiosas, procesiones y solemnes votos defendiendo el Misterio⁹.

Durante los años siguientes se imprimieron en la mencionada ciudad innumerables pliegos en relación con el tema inmaculista. En enero de 1615, se publicaron por primera vez las coplas de Miguel Cid, *Todo el mundo en general*, que pronto se convertirían en el himno del movimiento proinmaculista.

*Todo el mundo en general
a voces, Reina escogida,
diga que sois concebida
sin pecado original.
Si mandó Dios verdadero
al padre y la madre honrar,
lo que nos mandó guardar,
él lo quiso obrar primero
Y así esta ley celestial
en vos la dejó cumplida,
pues os hizo concebida
sin pecado original.*

En algunas hojas se incluía también la notación musical de la melodía compuesta por el padre Bernardo de Toro, junto con las instrucciones para su canto.

En el monumental lienzo que Juan de Roelas pintó para conmemorar las celebraciones de junio de 1616, *Alegoría de la Virgen Inmaculada* -fig. 4- (Valladolid. Museo de San Gregorio)¹⁰, se nos muestra la gran fiesta popular “...donde el fervor se entremezcla con el aspecto lúdico del acontecimiento dándole el valor de reportaje”¹¹. En el cuadro aparece la Virgen rodeada de sus valedores: ángeles, profetas y santos. La zona terrenal ofrece un curioso ejemplo de pintura social: clérigos, colegiales, autoridades y gente del pueblo. El coro de niños situado en primer término, entona coplillas referentes a la Inmaculada destacando la famosa de Miguel Cid¹², más arriba transcrita, elogiada por Cervantes en el capítulo II de su *Viaje al Parnaso*:

*Este que sigue es un poeta santo
Digo famoso: Miguel Cid se llama
Que al coro de las musas pone espanto*¹³.

Pintores y escultores como Velázquez, Montañés¹⁴ y Pacheco, fueron los primeros en establecer una imagen ortodoxa de la Virgen Inmaculada. Estos artistas tomaron como fuente principal la descripción que aparece en el libro del Apocalipsis. Pacheco lo explica de esta manera en su tratado *El Arte de la Pintura* (1638): “Esta pintura, como saben los doctos, es tomada de la misteriosa mujer que vio San Juan en el cielo, con todas aquellas señales; y así la pintura que sigo es la más conforme a esta sagrada revelación del Evangelista”¹⁵. El tratadista fija, además, las características de esta descripción indicando que debería ser la imagen de una niña de doce a trece años, de perfecta belleza, con túnica blanca y manto azul, según la visión de la beata Beatriz de Silva¹⁶ y recoge las indicaciones del dominico Vicente Justiniano Antist: “... vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas; compartidas en un círculo claro de resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco del purísimo blanco que salga sobre todos los rayos”¹⁷.

Velázquez (h. 1618. Londres. National Gallery) y Alonso Cano (h. 1645-1650. Madrid. Museo Nacional del Prado), representaron la figura de san Juan Evangelista en la isla de

Patmos, fieles a los preceptos iconográficos establecidos por su maestro. Sin embargo, resulta curioso comprobar cómo Pacheco, a pesar de haber fijado la iconografía de la Inmaculada, la mayoría de sus propias obras sobre este asunto siguen pautas que corresponderían a los inicios del siglo. Claro ejemplo de ello son la *Inmaculada Concepción* del Palacio Arzobispal de Sevilla y la *Inmaculada Concepción con el retrato de Miguel Cid* -fig. 5- conservada en la catedral de Sevilla, donde este personaje nos muestra en su mano derecha, la primera página de la edición de 1615 de sus *Coplas a la Inmaculada*.

A partir de esa fecha son numerosísimos los pintores sevillanos que recibieron encargos o se sintieron atraídos por el asunto: Herrera, Alonso Cano, Céspedes, y algunos años después: Zurbarán, Murillo y Valdés Leal¹⁸.

En cuanto a composiciones musicales fueron muchas y muy diversas las obras que se escribieron en honor de la Inmaculada Concepción.

Tomás Luis de Victoria compuso un motete a cuatro voces, *Tota pulchra est*, y entre sus veinte misas, la *De Beata Maria Virgine* a cuatro voces, basada en una antifona gregoriana, y la *Ave maris Stella* a cuatro voces, basada en un himno gregoriano.

Francisco Correa de Arauxo, organista de la iglesia colegial de San Salvador de Sevilla, publicó, en 1626, en Alcalá de Henares, el libro de órgano *Facultad Orgánica*, en el que se recogen numerosos tientos, tabulaturas y arreglos de cantos litúrgicos, especialmente interesante por la suma de indicaciones para la técnica y la interpretación del órgano, verdadero manifiesto de la práctica de la música de su tiempo. La última pieza, *Canto llano de la Inmaculada* lleva la siguiente dedicatoria: “Dase fin a este tratado con el siguiente canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Señora nuestra, debajo cuya protección salga a la luz esta presente obra”.

Francisco Guerrero quien, según Pacheco, “...fue hombre de gran entendimiento, de escogida voz de contralto, afable y sufrido con los músicos, de grave y venerable aspecto, de linda plática y discurso; y sobre todo, de mucha caridad con los pobres (de que hizo extraordinarias demostraciones, que por no alargarnos deo), dándoles sus vestidos y zapatos hasta quedarse descalzo. Fue el más único de su tiempo en el arte de la música y escribió de ella tanto que considerados los años que vivió y las obras que compuso, se hallan muchos pliegos cada día y esto en los de mano. Su música es de excelente sonido y agradable trabazón”¹⁹, compuso una misa “parodia”²⁰ sobre el motete de Cristóbal de Morales *Sancta e Inmaculada Virginitas* (“Santa e Inmaculada

Virgen, no tengo palabras para ensalzar tu virtud; porque has llevado en tus entrañas Aquél al que ni los cielos pueden contener”).

Trasladándonos al campo literario, destacaremos dos de los coloquios de Lope de Vega en honor de la Inmaculada Concepción. Pertenecen al período comprendido entre 1611 y 1620, en el que toda la producción no dramática impresa de este autor es exclusivamente religiosa: *Coloquio pastoril en alabanza de la pura y limpia Concepción de la Virgen nuestra Señora sin mancha de pecado original* (Madrid, 1615); y *Segundo coloquio de Lope de Vega entre un portugués y un castellano, un vizcaíno, un estudiante y un mozo de mulas, en defensa y alabanza de la limpia Concepción* (Málaga, 1615)²¹.

Otro sacerdote, el padre Ojeda, jesuita, publicó en Sevilla, en 1616, el libro titulado *Información eclesiástica en defensa de la Limpia Concepción de la Madre de Dios*. Y el también jesuita, padre Juan de Pineda es el autor de *Advertencias a El Previlegio onzeno de los de el señor Rey don Juan el primero de Aragón, a favor de la fiesta y misterio de la Concepción de la Beatísima Virgen María, sin mancha de pecado original*, que aparece añadido al libro del padre Ojeda (no se sabe si se añadió en el momento de ser publicado o posteriormente). El original es propiedad de la Biblioteca del Monasterio de Poio (Pontevedra).

Poco podemos añadir sobre la flauta de pico que ha representado el Greco en la *Inmaculada Concepción* de nuestra colección, tras haber anteriormente comentado este mismo aerófono en el estudio de la *Encarnación*. Vemos que el ángel flautista tiene colocadas las manos en la misma posición que las de su homólogo pero, en esta ocasión, la izquierda está dibujada de manera más tosca. Aquí tampoco está tocando; dirige la mirada hacia su derecha y hacia abajo, por lo que no parece que esté pendiente del ángel cantor que sostiene un libro de música con su mano izquierda (una mano absolutamente amorfa). En ese preciso momento no está cantando, pero sí parece estar siguiendo la música que tiene escrita.

Los rostros de todas las figuras representadas están alineados, resaltando el de la Virgen, cuya expresión carece de la dulzura de *La Inmaculada Concepción contemplada por san Juan Evangelista*. Álvarez Lopera ha considerado que nuestra *Inmaculada* surge de la de Toledo, suprimiendo la figura de san Juan y dando una mayor importancia al paisaje con los símbolos de las letanías, situadas, en nuestro caso,

en primer término²². Para nosotros es importante destacar que los ángeles músicos que flanquean a María en el cuadro con san Juan, alcanzan un mayor protagonismo que los que aparecen en nuestro lienzo.

Deteniéndonos en la fecha probable de nuestro cuadro (h. 1608-1614), vemos que podría coincidir con la de la entrevista que el Greco y Francisco Pacheco mantuvieron en el obrador del primero, en 1611. Las opiniones de Doménico Theotocopulos generaron una terrible reacción en Pacheco, que hablaría de la pintura del cretense como un “...género particular de borrones”; pero, aún así, no le excluiría “...del número de grandes pintores”²³.

NOTAS

1. En opinión de Fernando Marías, la *Inmaculada Concepción* de la colección Thyssen-Bornemisza es otro *modellino*. (F. Marías: “Firmas y formas de pintores”, lección impartida en el curso *El Greco en el Museo Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 26 de octubre de 2010 -véase nota 1 del estudio de *La Encarnación-*). Aunque Marías no lo especificó, damos por supuesto que este *modellino* sería el modelo propuesto para la *Inmaculada Oballe* (1608-1613).
2. El retablo y la decoración pictórica de la capilla Oballe de la iglesia de San Vicente Mártir, en Toledo, fue un encargo de Doña Isabel de Oballe al pintor genovés Alessandro Semini, pero al morir éste repentinamente el proyecto fue encomendado al Greco. El cretense realizó cuatro lienzos para dicha capilla: *San Ildefonso y San Pedro* (ambos en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial), *La visitación* (Dumbarton Oaks, Washington, D. C.) y *La Inmaculada* (perteneciente hoy a la iglesia de San Nicolás de Bari de Toledo y depositada actualmente en el Museo de Santa Cruz); esta Inmaculada fue identificada tiempo atrás como Asunción debido al tratamiento “ascensional” que el artista otorgó a María, sin tener en cuenta la simbología propia de la letanía que aparece en el paisaje. Véase, F. Marías: “El Greco y el punto de vista: La Capilla Ovalle de Toledo”. En *El Greco of Crete, Proceedings of the International Symposium* (Heraclion. Creta. 1-5 septiembre 1990). Municipality of Heraklion, 1995, pp. 357-369). J. Brown y R. Alonso: *La Inmaculada de El Greco del Museo de Santa Cruz, Toledo*. Real Fundación de Toledo - Fiat Ibérica. Toledo, 1997. J. Álvarez Lopera y R. Alonso Alonso: *El Greco y la Capilla Oballe*. Museo Nacional del Prado. Ministerio de Cultura. Madrid, 2004.
3. E. Lafuente Ferrari: *Rilke y El Greco*. Conferencia pronunciada en el Museo del Greco de Toledo, el 13 de junio de 1979, con motivo del “Día de Austria en Toledo”, organizado por el Instituto Hispano Austríaco. (*Las Conferencias del Instituto Hispano Austríaco III*. Madrid 1980, p. 14).
4. San Bernardo de Claraval fue el principal intérprete en la Edad Media del Cantar de los Cantares, identificó a María con la esposa, a la que se dirige esta alabanza.
5. La simbología en torno a la “Tota Pulchra” es riquísima apareciendo como Estrella de mar, Estrella de la mañana, Refulgente como el Sol, Bella como la Luna, Fuente sellada, Puerta del Cielo, Espejo de justicia, Espejo sin mancha, Palma de Cadés, Cedro del Líbano, Ciprés del Monte Sión, Olivo de las llanuras, Lirio entre espinas, Rosa de

Jerico, Pozo de Agua viva, Huerto cerrado, Torre de David, Fuente sellada, Ciudad de Dios, Arca de la Alianza, Vara de Jessé, Olivo brillante, Escala de Jacob, Templo del Espíritu Santo, Ciudad del Refugio. (R. García Mahiques: “La Iconografía de la Inmaculada Concepción” en *Tota Pulchra es. Mostra iconográfica de la Purísima a Ontinyent*, Valencia 2004, pp. 17-43; y M. Trens: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra Madrid, 1946, pp. 142-149).

6. La “Mujer del Apocalipsis” hace referencia a la Iglesia pero también a María. (F. Colomer Ferrándiz: *La mujer vestida de sol. Reflexiones sobre el cristianismo y el arte*. Encuentro. Madrid, 1992, p. 77).

7. I. de Villena: *Vita Christi de la Reverent Abadessa de la Trinitat*. Lope de la Roca. Valencia 1497. Última edición a cargo de A. Hauf. Ediciones 62. Barcelona, 1995. Sobre la Inmaculada Concepción véase, A. Orozco: *Madre de Dios y Madre Nuestra*, cap. II “La Inmaculada Concepción”. Rialp. Madrid, 1996, pp. 31-64.

8. E. Pardo Bazán: *Vida de la Virgen Madre según la venerable Sor María de Jesús de Ágreda*. Montaner y Simón. Barcelona, 1941. (Introducción), p. 16.

9. J. Fernández López: *Programas iconográficos de la pintura barroca del siglo XVII*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2002, pp. 123, 124.

10. Sobre esta obra véase, D. Angulo: *Pintura del siglo XVII*. Colección *Ars Hispaniae*, tomo XV. Madrid, 1971, p. 80. E. Valdivieso y J. M. Serrera: *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1985.

11. J. J. Martín González: *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Cátedra. Madrid, 1984, p. 126

12. S. B. Vranich: “Miguel Cid (150-1615): Un bosquejo biográfico” en *Archivo Hispalense*, 171-173, 1973, pp. 185-207. A Miguel Cid se le ha dedicado una calle en Sevilla en la que existe una placa con azulejos que recoge su conocidísima estrofa bajo la imagen de la Virgen; también podemos verle en una de las esculturas del monumento a la Inmaculada Concepción que preside la Plaza del Triunfo de dicha ciudad.

13. M. de Cervantes Saavedra: *Obras completas*. Recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas de A. Valbuena y Prat. Aguilar. Madrid, 1946, p. 72.

14. El 14 de febrero de 1628, Jerónima Zamudio viuda del jurado Francisco Gutiérrez de Molina encargó al escultor Martínez Montañés un retablo con una imagen de la Inmaculada Concepción para colocarlo en su capilla funeraria. El retablo se inauguró el

8 de diciembre de 1631. La talla de la Inmaculada es conocida popularmente como “La Ciegucecita” por la mirada baja de María cuyos párpados apenas están abiertos.

15. F. Pacheco: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid, 1956, (t. 1), p. 209. Sobre la visión de san Juan véase, F. Colomer: *La mujer vestida de sol. Reflexiones sobre el cristianismo y el arte*. Encuentro. Madrid, 1992.

16. Beatriz de Silva fue la fundadora de las religiosas concepcionistas. Sobre su figura y la leyenda en torno a su encierro en un cofre durante tres días y su liberación por la Inmaculada Concepción, escribieron respectivas comedias, Tirso de Molina: *Doña Beatriz de Silva* (1619-1620) publicada por primera vez en la *Cuarta parte de las comedias del maestro Tirso de Molina*. María de Quiñones, Madrid, 1635; y Blas Fernández de Mesa: *Fundadora de la Santa Concepción ó vida y muerte de doña Beatriz de Silva*, primera y segunda parte. Manuscrito de 1664. Para una biografía reducida véase, I. García Alonso: “Beata Beatriz de Silva” en *Año Cristiano*, t. III. Ed. Católica. Madrid, 1959, pp. 423-430.

17. Fray V. J. Antist: *Tratado de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora*. Valencia 1953, ed. sevillana de 1615, s/n. F. Pacheco, *op. cit.*, p. 209.

18. Sobre las distintas representaciones de la Inmaculada Concepción véase, S. Stratton: “La Inmaculada Concepción en el arte español”. *Cuadernos de Arte e iconografía*. Madrid, 1988; y el catálogo de la exposición *Inmaculada. 150 años de la Proclamación del Dogma*. Madrid. Santa Iglesia Catedral de Santa María la Real de la Almudena. Mayo-Octubre 2005. Ese mismo año tuvo lugar en Madrid, del 1 al 4 de septiembre, el simposio *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*; las actas han sido publicadas en la colección del Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, nº 22. Ediciones Escorialenses. San Lorenzo de El Escorial. Madrid, 2005.

19. F. Pacheco: *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. (1599). Ed. de P. M. Piñero y R. Reyes, Diputación Provincial, Sevilla, 1985. Véase también, M. P. Cacho Casal: *Francisco Pacheco y su libro de retratos*. Fundación Focus-Abengoa. Marcial Pons. Madrid, 2011.

20. La misa “parodia” estaba escrita a partir de un motete de otro compositor.

21. *Obras completas de Lope de Vega*. Edición y prólogo de A. Carreño. Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro. Vol. XLI, Poesía VI, Otros versos, pp. 307, 323.

22. J. Álvarez Lopera. “La Inmaculada Concepción”, en catálogo de la exposición *El Greco. Identidad y transformación*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Febrero-Mayo 1999; Roma. Palacio de Exposiciones. Junio-Septiembre 1999; Atenas. Pinacoteca Nacional. Museo Alexandros Soutzos. Octubre 1999-Enero 2000. N° 85, pp. 420, 421.
23. F. Pacheco, *op. cit.* (1956), p. 415.

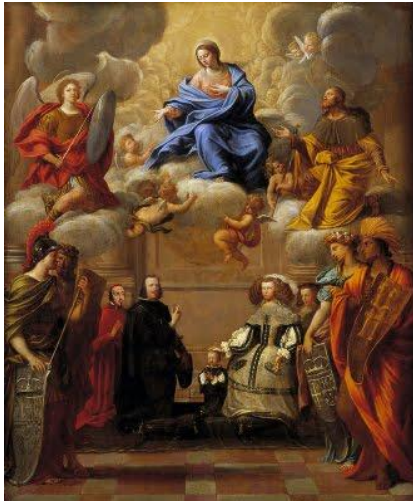
ILUSTRACIONES



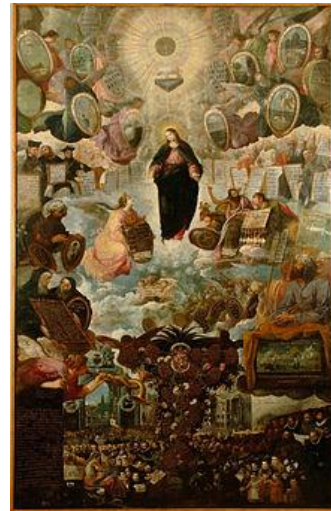
1. *Visión de la Virgen por San Juan Evangelista en Patmos.* Sánchez Cotán



2. *Felipe IV jura la defensa de la Inmaculada Concepción.* Pedro de Valpuesta



3. *Apoteosis de la Virgen con la familia de Felipe IV.* Pietro del Po



4. *Alegoría de la Virgen Inmaculada.* Juan de Roelas



5. *Inmaculada Concepción con el retrato de Miguel Cid.* Francisco Pacheco

PINTURA PAÍSES BAJOS

LA MÚSICA Y LO DIVINO



JOACHIM WTEWAEL

La Sagrada Familia con ángeles y santos.

H. 1606-1610.

Óleo sobre cobre.

20 x 15,5 cm.

Instrumentos: arpa y laúd.

El formato de casi todos los cuadros de Joachim Wtewael es muy reducido, especialmente las obras que realizó sobre cobre o lienzo; las tablas son algo más grandes.

Con frecuencia, pintaba dos o más versiones de la misma escena. Así, tenemos, de 1600, el lienzo de *Lot y sus hijas* -fig. 1-, y de entre 1603-1608, la versión en cobre -fig. 2-, ambas en el Museo del Ermitage de San Petersburgo. De *Las bodas de Peleo y Tetis* hay varias versiones. En la de 1602, en cobre -fig. 3- (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), encontramos un arpa similar a la de nuestra pequeña pintura, además de laúd, violín, viola *da gamba*, trompetas rectas y flautas; en una segunda versión en tabla -fig. 4-, de 1610 (Rhode Island, Museum of the Rhode Island School of Design), aparece una lira; en una tercera, también en tabla -fig. 5-, de 1612 (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute), aparecen, una lira y una viola *da gamba*. Dos de las versiones del *Juicio de Paris* -fig. 6-, realizadas en tabla, son, la de Cleveland, de 1602 (Cleveland Museum of Art) y la de Londres -fig. 7-, de 1615 (National Gallery). Tres versiones en cobre de *Venus y Marte sorprendidos por Vulcano*, se encuentran: la de 1601, en La Haya -fig. 8- (Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis), en la que el pintor ha incluido una viola *da braccio* de la que sólo vemos la mitad de la caja, el mástil y el clavijero, pero aún así, nos parece un instrumento ya próximo al violín; otra de 1610-1614, en Los Ángeles -fig. 9- (J. P. Getty Museum); y otra, *Marte y Venus sorprendidos por los dioses* -fig. 10-, de 1610-1614, en Londres (National Gallery).

La Sagrada Familia con san Juan y santa Isabel -fig. 11 (Amiens. Musée de Picardie), contiene muchas similitudes con la nuestra, tales como las posturas de los personajes, el

Niño Jesús, la cesta, además del característico paisaje a modo de explosión primaveral, y del juego de sombras y luces. Pero esta misma “puesta en escena” es la que prácticamente siempre, ha venido utilizando el pintor, en sus obras ambientadas en el exterior.

En otra de sus tablas, *Cristo con niños* -fig. 12- (San Petersburgo, Museo del Ermitage), a pesar de sus mayores dimensiones, encontramos la misma vegetación y la misma disposición de los personajes que en nuestro cuadrado. Lo mismo ocurre en otras dos tablas que se conservan en el museo del Louvre: *Perseo y Andrómeda* -fig. 13-, y *Júpiter y Danae* -fig. 14-; y también, en la tabla del Rijksmuseum de Ámsterdam: *El sermón de Juan el Bautista*.

En el Museo del Prado acaba de ser restaurada una tabla de 1625, *La Adoración de los pastores* -fig. 15- (expuesta en la sala de Pintura Holandesa). Es uno de los ejemplos más extendidos de repetición del artista¹.

Wtewael cuando pinta sobre cobre, utiliza una técnica muy precisa. Perfila las formas aplicando, a menudo, diferentes colores en las zonas de mayor definición y dejando el fondo pintado inicialmente en otras. Los contornos se superponen de forma extraña aunque esto no sucede tanto en las carnaciones y en el cielo². El resultado es el de una apariencia de gema que se aprecia mejor al contemplar la obra de cerca³.

Las pinturas sobre cobre (se cree que realizó más de treinta), dieron una gran fama a nuestro pintor⁴.

En nuestro pequeñísimo cuadro, por el hueco que se abre entre los dos árboles y, a la derecha, podemos entrever una grisácea ciudad con profusión de torres, semejante a la que aparece en *Mujer joven sostenida por un caballero* (a la que aludimos en nota 1 de Datos Biográficos), donde es posible que el pintor quisiera plasmar una idealización de la ciudad de Breda.

Los dos árboles presentan un aspecto muy diferente. Mientras el de la izquierda aparece casi sin ramas o con algunas de ellas tronchadas, se pueden apreciar también, en el borde inferior del cuadro, gruesos trozos salpicados de hierbas y florecillas. El árbol que está en el centro, muestra una maraña de frondosas y verdes ramas.

El punto central de la escena lo marca la manzana que san Juan Bautista, niño, muestra a su madre, santa Isabel, al mismo tiempo que con una insólita postura de su mano izquierda, sujeta el bastón en forma de cruz. A los pies de san Juanito vemos el cordero y, a su izquierda, el Niño Jesús que, desnudo y sentado sobre la rodilla derecha de la

Virgen, ha cogido con una mano una de las flores arrojadas por los tres angelitos que sobrevuelan el grupo, mientras que con la otra presiona levemente el pecho de su Madre en demanda de alimento. La Virgen tiene apoyado sobre su rodilla izquierda un libro que, a su vez, sujeta san José con una mano; la otra, adopta una forzadísima postura que quizá pretenda indicar que está pasando las páginas. Los dedos de la Virgen parecen estar tañendo una cítara o un salterio.

Los otros dos personajes situados a la izquierda son, un ángel alado, absolutamente femenino que, arrodillado, ofrece un cesto con frutas a los niños, y san Simón el Cananeo⁵ que aparece sentado, con su mano derecha apoyada en una sierra de leñador, atributo que, por otra parte, explicaría los trozos de ramas desparramados por el suelo. Otro de los atributos de este apóstol es un libro, que en esta ocasión, podría ser el que es ojeado sólo por María, pues José dirige su mirada al espectador. En cuanto a la mirada de Simón, parece dirigirse a las flores que dejan caer los tres angelitos (¿acaso pretende alcanzar alguna de ellas con el inverosímil movimiento de su mano izquierda?). El apóstol se nos muestra como un hombre de cierta edad, lo que encajaría con las representaciones que de él nos han llegado y que corresponden a la fisonomía de un anciano; representaciones que, por otra parte, se refieren, casi siempre, a su martirio o, en todo caso, al apóstol que vemos en la celebración de la Última Cena⁶.

Los dos ángeles músicos pulsan, uno, un arpa (el ángel de aspecto femenino que levanta los ojos hacia el cielo) y el otro, un laúd (el ángel de aspecto masculino que dirige su mirada hacia el suelo).

La profundidad en esta escena viene potenciada por el juego de luces, que inciden de una manera forzada e irreal en las figuras centrales otorgándoles blanquísimas y ficticias carnaduras.

La paleta de colores que ha empleado el artista es muy variada: verde en los árboles, si bien, en varias gamas que llegan casi hasta un ácido amarillo repetido en la vestimenta de san José, en el cielo iluminado por el sol, en la manzana y en el canto del libro. El artista ha empleado un amarillo más rojizo para el jubón de san Simón y el corto manto con que se cubre san Juan; tonos ocres para los troncos, ramas y las carnaduras de san José y san Simón; algunos toques de rojo, como el sombrero de este último santo, el manto de santa Isabel, el del ángel que toca el laúd y algunas de las flores que arrojan los angelillos; rosa y azul en los trajes de las figuras femeninas y también en el de san Juan; éste último color se vuelve más violáceo en el hábito de santa Isabel y más

grisáceo en la arquitectura del fondo; y, finalmente, un gris que llega a convertirse en blanco brillante en algunas zonas de las nubes y en las carnaduras de las figuras centrales.

Los dos cordófonos que ha elegido Wtewael son, una vez más, los inevitables instrumentos angélicos: arpa y laúd, que ya hemos visto en diversas obras anteriormente estudiadas (recordemos que para los pintores renacentistas y barrocos, la música divina era, casi exclusivamente, música de cuerda). En esta ocasión, el arpa se nos presenta como un delicado y elegante instrumento. Pero no la podemos ver completa, al quedar oculta parte de la tabla armónica por los pliegues de la manga y el antebrazo del intérprete. Tampoco es posible determinar el número de cuerdas que apenas han sido insinuadas. Sin embargo, resalta de manera especial la ornamentación de la columna y de la consola, con delicadas volutas propias de los muebles del estilo manierista, similares a las del instrumento representado por El Greco que hemos analizado en el estudio de *La Anunciación* (Siglo XVII. Pintura Española. Apartado La música y lo Divino).

Al estudiar el arpa gótica de la tabla *La Virgen con el niño entre ángeles* del Maestro de la Madonna André (Siglo XVI. Pintura de los Países Bajos. Apartado La Música y lo Divino), hemos visto cómo el hecho de añadir otra hilera de cuerdas para los sonidos cromáticos (para no hacer más pesado el instrumento, se limitaba sólo al registro medio), tenía el inconveniente de hacerla menos manejable que la anterior diatónica. Por ello, y a pesar de haber obtenido un cierto éxito al otorgarle Monteverdi un papel destacado en su *Orfeo*, fue pronto abandonada. Hubo que esperar hasta alrededor de 1660(7) para que se probase el experimento de unos constructores tirolese y se consiguiese la obtención de sonidos alterados sin aumentar el número de cuerdas. El mecanismo consistía en colocar sobre la consola, unos pequeños ganchos llamados “sabots” (zuecos) que accionados manualmente conseguían aplastar la cuerda y de esta manera, acortarla, produciendo un sonido medio tono más agudo.

Este procedimiento se abandonó con bastante rapidez pues tenía el inconveniente de que paralizaba, momentáneamente, una de las manos del instrumentista e imposibilitaba una ejecución continuada. Como hemos explicado anteriormente, Jacob Hochbrucker, en 1720, solucionó el problema con la aplicación de pedales.

Wtewael se ha permitido en esta obra una pequeña infidelidad a su estilo manierista al representarnos un instrumento que, en su forma, corresponde al instrumento real de la época, pero su tamaño nos remite al instrumento renacentista.

El laúd, también aparece incompleto, por ello, su característica forma almendrada no parece tan acusada. Tampoco lo es el abombamiento posterior de la caja, y las duelas están poco resaltadas. La tapa posee el correspondiente rosetón, pero no es posible apreciar su calado. Sí podemos, en cambio, apreciar un delicado adorno pintado a modo de cenefa alrededor del rosetón y en el borde de la tapa que nos lleva directamente a pensar en la faceta de pintor de vidrios de nuestro artista.

La colocación del laúd es en este cobre mucho más vertical que en la tabla del Maestro de la Madonna André, como corresponde a la evolución de la manera de tocar el instrumento en el transcurso de aproximadamente un siglo, que es el tiempo que separa a nuestras dos obras.

El clavijero, como ha ocurrido en otras ocasiones, queda cortado en el borde del cuadro por lo que es imposible determinar el número de clavijas y, consecuentemente, el de cuerdas. Tampoco se pueden apreciar los trastes.

Un aspecto muy interesante, en el caso de los dos instrumentos, es la posición de las manos. Wtewaert ha optado por una representación bastante realista, aunque quizá, exagere un poco la longitud de los dedos del arpista. Éstos nos parecen más proporcionados en el laúd, donde puede observarse claramente que no se utiliza plectro. El plectro, se fue abandonando en el transcurso del siglo XVI, pues se prefirió tañer el instrumento con los dedos al poder de esta forma controlar mejor la fuerza del pinzamiento y por tanto, conseguir sonoridades más suaves y delicadas.

Como dato complementario hemos de decir que la *Sagrada Familia con ángeles y santos* de Joachim Wtewael, fue la última pintura adquirida por el barón Hans Heinrich Thyssen para su colección, en la que entró a formar parte en 1989.

NOTAS

1. Véase, A. Lowenthal: "Some Paintings by Peter Wtewael (1596-1660)". *The Burlington Magazine*. Vol. CXVI, 1974, pp. 458-467.
2. I. Horovitz, "The Materials and Techniques of European Paintings on Copper Supports". En el catálogo de la exposición *Copper as canvas. Two centuries of masterpieces paintings on copper*. Phoenix (1998-1999); Kansas City (1999); La Haya (1999), p. 81.
3. *Ibid*
4. Estos cuadritos, son actualmente tan solicitados como lo fueron en época del artista. En los últimos años, han sido buscados con mucho interés tanto por coleccionistas privados como por instituciones públicas. (E. P. Bowron, "A Brief History of European Oil Paintings on Cooper", en *Ibid*, p. 9)
5. Pita Andrade y Borobia lo nombran como Simeón pero podría tratarse de un error de impresión. J. M. Andrade y M. Borobia , *op. cit.*, p. 268. También se le ha llamado, Simón Zelote.
6. Nos hemos referido a este apóstol en la descripción de la obra de Cenni de Francesco, *Virgen de la Humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles*. (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino).
7. Alrededor de 1634, en España se habían hecho ensayos con cuerdas cruzadas. (R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'ât et l'histoire*. A. De Visscher ed. Vander S.A. Bruselas, 1973, p.137.

DATOS BIOGRÁFICOS

Joachim Anthonisz Wtewael nació en Utrecht, hacia 1566, en la época de las revueltas protestantes iconoclastas, período de gran agitación que anunciaba grandes cambios en la vida política y espiritual de las provincias del Norte¹. Su padre era pintor de vidrio, y su abuelo materno, Joachim van Schhuyck, pintor. Wtewael trabajó con su padre hasta los dieciocho años. El delicado trabajo sobre vidrio influiría, sin duda, en sus posteriores trabajos sobre cobre. También realizó dibujos, grabados y ventanas emplomadas.

Fue alumno del holandés Joos de Beer quien, a su vez, lo había sido del flamenco Frans Floris. Completó su formación durante los viajes a Francia e Italia que realizó con uno de sus patrones, el obispo de Saint Malo, Carlos de Bourgneuf de Cucé. En Francia, tuvo la oportunidad de conocer el trabajo de la escuela de Fontainebleau, y en Italia, donde permanecerá dos años, demostrando en sus obras conocimiento del manierismo emiliano².

En 1592, se estableció definitivamente en Utrecht, donde ingresará en el gremio de silleros, al que pertenecían los pintores hasta que, en 1611, se crea el Gremio de San Lucas, del que Wtewael será uno de los promotores.

Llegó a compatibilizar su trabajo de pintor con el más lucrativo del negocio del lino. Sólo se conocen obras suyas hasta 1628, año en que dejó la pintura para ser únicamente comerciante de lino.

También tuvo inquietudes políticas por lo que fue elegido miembro del Ayuntamiento de su ciudad en varias ocasiones³.

Murió en Utrecht, en 1638.

Uno de sus hijos, Peter Wtewael también fue pintor.

Desde sus primeras obras, el artista demuestra su acercamiento al manierismo de Haarlem: Hendrick Goltzius y Cornelis Corneliszoon van Haarlem, además de su mentor Karel van Mander.

En una época en la que otros pintores ya se habían decantado por un estilo naturalista, Wtewael continuó pintando con un estilo artificial, caracterizado por la utilización de colores ácidos y figuras que suelen aparecer muy abigarradas, con poses distorsionadas, en medio de paisajes exuberantes.

En sus cuadros plasmaría, sobre todo, escenas mitológicas y religiosas.

NOTAS

1. Alrededor de 1609-1611, Wtewael realiza una obra con tinta aguada y albayalde para los cuerpos, de reducidas dimensiones (19,4 x 24,8 cm.), conservada en el Getty Museum de Los Angeles: *Mujer joven ayudada por un caballero*, en donde aparece el príncipe Mauricio de Orange levantando a una alegórica figura femenina que simboliza al pueblo flamenco que tenía depositada toda su esperanza en aquél. Al mismo tiempo, el príncipe dirige su mirada hacia la embarcación que aparece al fondo, el “turf ship of Breda”. Esta nave había conducido secretamente a las tropas del príncipe al puerto de Breda para conquistar la ciudad, en poder de los españoles desde 1590.
2. Véase, A. W. Lowenthal, *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*. Davaco. Doornspijk, 1986.
3. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p.

ILUSTRACIONES



1. *Lot y sus hijas*. Joachim Wtewael.



2. *Lot y sus hijas*. Joachim Wtewael.



3. *Las Bodas de Peleo y Tetis*.
Joachim Wtewael.



4. *Las Bodas de Peleo y Tetis*.
Joachim Wtewael.



5. *Las Bodas de Peleo y Tetis*.
Joachim Wtewael.



6. *Juicio de Paris*. Joachim Wtewael.



7. Juicio de Paris. Joachim Wtewael.



8. Venus y Marte sorprendidos por Vulcano.
Joachim Wtewael.



9. Venus y Marte sorprendidos por Vulcano.
Joachim Wtewael.



10. Venus y Marte sorprendidos por los dioses. Joachim Wtewael.



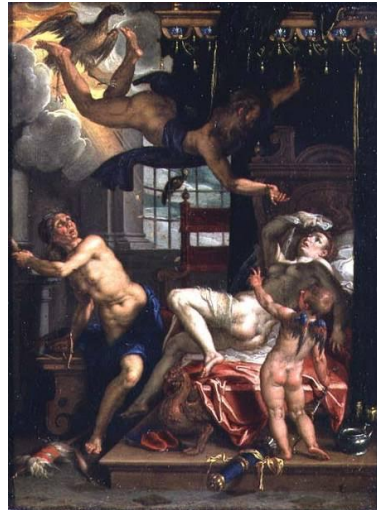
11. La Sagrada Familia con San Juan y Santa Isabel. Joachim Wtewael



12. Cristo con niños. Joachim Wtewael



13. *Perseo y Andrómeda*. Joachim Wtewael



14. *Júpiter y Danae*. Joachim Wtewael



15. *La Adoración de los pastores*.
Joachim Wtewael

PINTURA FLAMENCA

LA MÚSICA, LO DIVINO Y LO HUMANO



PEETER NEEFS I

Interior de una iglesia gótica

1615-1616

Óleo sobre tabla.

39,3 x 58,8 cm.

Instrumentos musicales: órgano

La coincidencia del nombre de su hijo Peeter (nacido en 1620), hace que, con frecuencia, sea difícil diferenciar las obras de ambos. En el caso de nuestra tabla, fechada en 1515-1516, no se plantea esta duda.

Como muchos otros artistas de la época, decidió especializarse en un tipo de pintura (interiores de iglesias góticas de las que tomaba algún elemento real, y el resto, inventado, era añadido en su taller). Neffs solamente pintaría las perspectivas arquitectónicas, y para la realización de las figuras contó con la colaboración de otros pintores.

Es posible que las figuras que claramente aparecen superpuestas al escenario arquitectónico de nuestro cuadro, fueran añadidas por Frans Francken II en 1616(1). La fecha de 1615 aparece en la inscripción que está colgada en una cartela, en el primer pilar de la derecha, debajo de un tríptico cerrado. En el catálogo de Gaskell², se incluye una ampliación y se transcribe la inscripción que en su mayor parte es una oración:

*VERHOORT / MIJ O HEYGLE / DRIJ VVLTIG / HEYT ENDE / BEWAERT MIJ / VAN A QUAET / O
MAGET / .MARIA / PEETER / NEFS 1615 / / VIDETE HIER / ET / ATTENDIT.*

(“Óyeme / o Trinidad Santa / y protégeme de todo mal / o Virgen María / Peeter / Nefs 1615”).

Continúa:

VIDETE HIC ET ATTENDIT

(“Ved esto y prestad atención”)

Sin embargo, sobre el primer pilar que vemos en segundo plano y que separa las dos naves del lateral derecho, hay una especie de emblema en el que aparece inscrita la fecha de 1616 (en el ángulo inferior derecho también podemos ver el número 84; esta cifra corresponde a restos de la numeración con que figuraba la tabla en alguna de las galerías que la pusieron a la venta)³. La inscripción que hay sobre la lápida funeraria, en el suelo, a la izquierda, es prácticamente ilegible:

... / PN / ARMEN POER / MARIA ...

En esta tabla, el artista ha representado el amplio interior de un templo que posee los elementos característicos del estilo gótico: espaciosa nave central y naves laterales con capillas entre los contrafuertes.

Nos encontramos ante un espacio en el que, mediante un hábil dominio de la perspectiva y de la luz, se ha conseguido destacar, sobre todo, su profundidad, pero no tanto su altura, pues el pintor ha optado por un punto de vista, elevado, y de fuga, bajo, a fin de producir una mayor impresión de lejanía.

La perspectiva lineal para construir un espacio en profundidad que ha utilizado Neefs es típica del primer Renacimiento (recordemos que el tratado de Brunelleschi es de 1430 y el de Alberti de 1450), pero como podemos ver, las grandes soluciones pictóricas perviven en el tiempo al margen de los diferentes estilos artísticos.

El juego de luces y sombras, esparcido por todo el recinto, incrementa la sensación de tridimensionalidad y acentúa el ritmo de los pilares, nervios de las bóvedas y ventanales.

Es una iglesia de las denominadas “de salón” al tener las tres naves de la misma altura. La definiríamos de un estilo gótico final, probablemente arcaizante, como demuestran los pilares de columnillas fasciculadas, los arcos casi escarzanos de la nave central y las nervaduras de las bóvedas.

Los amplios ventanales y la solución de sus vitrales empleando finas columnitas y arcos entrelazados en encaje, que también decoran las paredes de acceso a la capilla y coro, denuncian su pertenencia al siglo XVI.

Peeter Neefs el Viejo siempre pintó interiores imaginarios⁴. Como él, otros pintores de los Países Bajos demostraron un gran interés por encontrar soluciones a los problemas de la representación del espacio. Es curioso comprobar que, bien entrado el siglo XVII, los artistas flamencos representaban exclusivamente iglesias góticas, pues las formas de

la arquitectura renacentista italiana comenzaron a aplicarse en los Países Bajos tarde y muy lentamente⁵.

El interior que recoge nuestra tabla aparece repetido en otro cuadro de Neefs, actualmente en paradero desconocido; está realizado sobre cobre y tiene medidas similares. En el Staatliche Kunstsammlungen de Dresde y en el Museo del Ermitage de San Petersburgo se conservan sendas tablas en las que el escenario es el mismo, sólo cambian las figuras⁶. La colección de arte antiguo de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bélgica, posee cuatro tablas con interiores muy parecidos (dos de ellas, *Interior de Iglesia por la mañana* -fig. 1- e *Interior de Iglesia por la tarde* -fig. 2-, son atribuidas). Es interesante comparar nuestro interior con uno de los interiores de Bruselas: *Interior de la catedral de Amberes de día* -fig. 3-. Prácticamente se trata de la misma iglesia pero en la tabla de Bruselas, el estrechamiento de los arcos y la mayor altura de las bóvedas le dan un aspecto diferente.

En todas estas obras se ha trasladado el modelo de templo católico de los Países Bajos; templo de grandes dimensiones y extremadamente sobrio. Son interiores muy alejados del enriquecimiento decorativo que impulsaban los jesuitas de Amberes⁷, de acuerdo a las directrices contrarreformistas que desde Roma se imponían en las nuevas construcciones religiosas.

En los años en que Neefs pinta esta tabla, en la corte de Bruselas, los príncipes gobernadores Alberto e Isabel colaboraban en este empeño y promovían la reconstrucción de iglesias y el enriquecimiento de su decoración (para ello no dudaron en contar con un artista como Rubens). La culminación del barroco jesuítico flamenco es sin duda la *Iglesia de san Miguel* en Lovaina, construida entre 1650-1666.

El interior de nuestra iglesia nos ha remitido a una miniatura de Jan van Eyck ("Mano G"), la "Misa de difuntos" de *Les Très- Belles Heures de Notre Dame* (Turín. Museo Civico, fol. 116), de la que Panofsky hace el siguiente comentario:

En contraste con el estilo algo pesado, heterogéneo y derivado de la serie "H", las miniaturas de la "Mano G" dan impresión de sofisticación, consistencia y, lo que es más importante, originalidad soberana; hasta ahora, ninguna de ellas se ha expuesto como copia, ni ninguna lo será nunca. El problema que presenta radica en su misma perfección; conservan el encanto -y permanecen sometidas a las limitaciones- del estilo internacional, a la vez que parecen trascender las posibilidades de los van Eyck incluso. (...) Y la arquitectura de la, por lo demás, tan moderna "Misa de Difuntos" se

*proyecta, siguiendo la moda de tantos iluminadores anteriores, más allá del margen superior de la miniatura. Pero pese a estos rasgos retrospectivos, las miniaturas de la “Mano G” transmiten una experiencia de espacio en todos sus aspectos -extensión y limitación, unidad y multiplicidad, color y luz- cuyo equivalente no puede derivarse de nada anterior al siglo XVII*⁸.

Los trípticos que aparecen en las representaciones de iglesias góticas, desempeñan el papel de retablos y responden al modelo característico de los Países Bajos que los pintores conocidos como primitivos flamencos habían difundido por toda Europa⁹. Eran donaciones de los miembros de una “guilda”, o de acomodados burgueses, con el fin de celebrar misas por sus difuntos o cualquier otra ceremonia religiosa privada. Por su parte, estas personas adquirirían el compromiso de mantener y decorar el altar de la capilla con todo tipo de ornamentos religiosos.

En la tabla de nuestra colección, podemos ver algunas de las capillas laterales decoradas con estos trípticos. También los encontramos adosados a los pilares de la nave central. Dos de estos trípticos, el de la derecha, en primer término (al que nos hemos referido anteriormente), y el tercero de la izquierda, están cerrados y con los paneles sin decorar. Liedtke ha hecho notar la correspondencia de estos elementos ornamentales con los diseños de muebles de la época en Amberes y con otros elementos de interior del gusto de entonces¹⁰.

Apenas podemos distinguir las escenas representadas en los dos trípticos que aparecen en segundo término, a la izquierda. Creemos que podría tratarse de una visitación (el de la capilla) y de una crucifixión (el del pilar). Del resto, dado su pequeñísimo tamaño y su forma abocetada, es imposible llegar a percibir el asunto.

En el primer pilar de la izquierda, el tríptico está abierto y podemos contemplar en su tabla central, el retrato de un donante que de esta manera cumplía una promesa o simplemente expresaba públicamente su piedad. El personaje retratado es un clérigo con las manos juntas en actitud de oración; sus rasgos y atuendo son parecidos a los del deán que forma grupo con tres figuras femeninas y una niña, en el centro, en primer término. (Podría ser que este personaje hubiera encargado a Neefs la inclusión de su retrato en el cuadro).

Era costumbre que las mujeres (en el caso de damas acomodadas siempre acompañadas por una criada como la que podemos ver llevando una cesta y a una niña de la mano), se

pasasen por la iglesia todos los días¹¹. Las iglesias, abiertas noche y día, daban la oportunidad a la mujer (sometida, por lo general, a una severa vigilancia), de pasear y charlar sin ser reprobada por no guardar el recato exigido; aunque esta costumbre pronto fue criticada por algunos salvaguardas de la moralidad que vieron en ella un peligro para el honor de la familia ante la posibilidad de que se pudieran producir citas galantes. El templo era, además de un lugar de oración, un lugar de encuentro, de reunión, de paseo¹², en donde tenían lugar, de forma simultánea, actividades de la vida diaria y prácticas religiosas, incluidos entierros, procesiones y celebraciones de las distintas corporaciones. Hemos visto representados en interiores de iglesias, madres amamantando a sus hijos, corrillos de fieles en animada tertulia, mujeres sencillas con sus cestas de la compra, mendigos y lisiados pidiendo limosna, y hasta perros haciendo sus necesidades. Debemos tener también en cuenta el clima desapacible y frío de estas regiones y la idoneidad del recinto sagrado como lugar de reunión.

Resulta curioso comprobar que, a pesar de que los fieles no son muy numerosos, el número de hombres (sin tener en cuenta a los sacerdotes) supera al de mujeres. Ello tendría su explicación pues, si bien los príncipes gobernadores Alberto e Isabel, dentro de una política de moderación, intentaban contener las persecuciones de protestantes, no estaba de más pasar frecuentes ratos en la iglesia, aunque no se participara en las funciones litúrgicas, para no ser sospechoso de pertenecer al protestantismo en un momento histórico en que podría acarrear graves consecuencias políticas.

En el altar adosado al pilar, en segundo término, a la izquierda, se está celebrando un acto litúrgico: una misa, pero no una misa de difuntos (en un primer momento pensamos que podría estar relacionada con el catafalco que aparece al fondo, muy cerca del coro)¹³, toda vez que el color rojo-anaranjado de la casulla del sacerdote no lo corrobora. A la celebración asiste un reducido grupo de personas. El pintor tiene un especial interés en destacar una de las principales obligaciones de los católicos: la asistencia a misa, mandamiento de la Santa Madre Iglesia que, al menos, los domingos y días de fiesta, es obligatorio cumplir y de no ser así, se cometería pecado mortal. Esta obligación, en una época y en una zona en que las revueltas de los protestantes son constantes, es importante para el futuro comprador del cuadro (o para la persona que lo hubiera encargado), que quedara bien patente, pues aquellos que no la cumplieran, podrían levantar sospechas de pertenecer al protestantismo. En el cuadro de Neffs, está claro que no se trata de una misa de “precepto”. Podemos distinguir a dos personas que

están rezando el rosario mientras el sacerdote celebra el santo sacrificio¹⁴; una de ellas es una mujer vestida de forma sencilla con una cesta que ha apoyado sobre el suelo y con un perro a su lado.

Otro de los sacramentos de la iglesia católica representado es el de la confesión. Junto al muro exterior derecho, bajo una de las ventanas ojivas y lobuladas, cuyas vidrieras emplomadas dejan paso a una fuerte luz de mediodía, podemos ver a una mujer arrodillada ante un sacerdote. Es una confesión individual, poco frecuente en la época dado que entonces se realizaba la confesión de forma comunitaria, con la absolución general¹⁵.

En el ángulo inferior derecho, dos figuras masculinas nos suscitan bastantes dudas sobre lo que sucede entre ellas. En primer lugar, llama la atención la gran diferencia de su atuendo. El caballero situado más a la derecha, va vestido según la moda española: jubón, calzón, botas y abrigo de inevitable color negro; únicamente la enorme gorguera blanca¹⁶ da un respiro a la rigurosa vestimenta. Este tipo de traje había estado de moda durante la segunda mitad del siglo XV en todas las cortes europeas; sólo se continuó usando en los dominios españoles por nobles y funcionarios.

El otro caballero, de llamativo pelo y barba pelirrojos, luce un atuendo flamenco: cuello abierto (aunque también almidonado) rematado por una estrecha tira de encaje, colete¹⁷, amplio calzón, medias blancas sujetadas por lazos del mismo color, y zapatos que podrían ser también blancos y que preconizan la moda versallesca. Con su mano izquierda sujeta un sombrero de ala ancha adornado con vistosas plumas blancas. Se trata sin duda de un burgués acomodado que quiere mostrar claramente una imagen de identificación nacional en un momento en el que el dominio español entra en declive.

Aparentemente, el elegante caballero flamenco está depositando una limosna en la gorra de su oponente; pero éste no es un mendigo, no nos parece que pida para sí mismo; pensamos más bien que es alguien que colabora en la regencia de algún asilo o institución para pobres desamparados¹⁸ o simplemente pasa el “cepillo” en demanda de limosnas para el sostenimiento de la iglesia.

En el resto de las figuras masculinas podemos ver un mayor número de personajes vestidos a la moda española.

En cuanto a las figuras femeninas, su atuendo corresponde también al traje español; excepto en el caso de la mujer arrodillada que tiene a su lado al perro y la sirvienta que lleva de la mano a la niña. Lo mismo que en los hombres, las blancas gorgueras

destacan sobre los amplios vestidos negros. El manto con que se cubren (gibelina), de igual color, se sujeta a la cabeza por medio de una curiosa gorrilla que les cae sobre la frente¹⁹.

La escala de las figuras es muy reducida, esta intencionalidad ayuda a destacar la grandiosidad del templo. La ausencia de sombras subraya el carácter superpuesto y anecdótico de los personajes.

En primer término, sobre las losas del suelo, podemos ver las lápidas de dos sepulturas. Está claro que al pintor (o al desconocido comprador) le interesaba, también, que quedaran reflejadas algunas referencias funerarias²⁰ (anteriormente nos hemos referido al catafalco), que, en la línea de las innumerables “vanitas” de la época, evocaría lo efímero de la existencia humana.

El púlpito, adosado al tercer pilar de la izquierda de la nave central, apenas ha sido destacado, al contrario de lo que sucede en la *nieuwes kerks* (iglesias nuevas holandesas), en donde el púlpito adquiere más importancia que el altar²¹.

El pequeño órgano de tribuna, posee una caja recta en estilo gótico brabantón²². Este tipo de fachada, se prolongaría hasta bien entrado el siglo XVI. Durante los dos siglos siguientes, veremos la proliferación de molduras, cariátides, torrecillas etc.²³.

Se trata de un órgano de tribuna con postigos (no parecen estar decorados), que podría contar con dos teclados o manuales²⁴: el gran órgano (llamado también órgano mayor, gran manual, manual I o teclado principal), y la cadereta²⁵ (positivo de espalda o manual II)²⁶ cuya caja aparece, así mismo, provista de postigos. A estos dos manuales habría que añadir el pedalero. Este último, parece ser que fue incorporado por primera vez en Lovaina, por el constructor Lodewijk van Valbeke, en 1306²⁷. El segundo teclado manual o positivo, dispuesto bajo el gran órgano, se empezó a utilizar en la segunda mitad del siglo XIV. Desde finales de este siglo, durante todo el XV y primeros años del XVI, la construcción europea de órganos experimenta un fuerte y expansivo impulso; los organeros de Brabante, y los Países Bajos son los promotores, y su influencia se desplegará por toda Europa.

Intentaremos de forma breve y sencilla describir las principales partes del mecanismo de este tipo de órganos.

Dispuestos sobre el “secreto” (cámara en la que se almacena el aire a presión) se encuentran los tubos (o caños) grandes y pequeños, alineados en filas (juegos) cada una de las cuales está constituida por una serie completa de tubos de un mismo timbre o

alguna otra característica común. El “secreto” recibe una provisión constante y regular de aire producido por un fuelle que, a su vez es accionado por “entonaderas” (bombas o alimentadores)²⁸. Con el fin de que todas las hileras de tubos no suenen al mismo tiempo, (salvo en los casos que se desee este efecto), bajo ellas están las “correderas”, piezas deslizantes construidas en madera; cada una de ellas controla la entrada del aire a una hilera de tubos.

El emplazamiento del órgano en la tabla de Neefs (en el arco ciego que vemos a la izquierda de la tabla), no es el más usual en los siglos XVI y XVII, pues se solían colocar encima del gran portal.

En la fachada, podemos distinguir un torreón central y ocho castillos de tubos, cuatro a cada lado. Estos juegos corresponden al gran órgano.

Algunos de los mejores constructores de órganos flamencos de finales del Renacimiento se desplazaron a otros países; entre ellos, podemos citar, en España, a los Brebos de Amberes; en Italia, a Vincent Vlkens; en Dinamarca, a Hans Brebos. Este hecho no es de extrañar, toda vez que mientras la iglesia católica promueve la expansión de este instrumento, la reformada lo rechazaría durante más de medio siglo en el área calvinista y luterana, y durante más de un siglo en el área anglicana²⁹.

Hasta la segunda mitad del siglo XV, no aparecen composiciones específicas para órgano. El fragmento musical más antiguo que se conoce es el *Robertsbridge Codex* (s. XIV); le siguen el *Fundamentum organisandi*, de Konrad Paumann, y el *Buxheimer Orgelbuch*, ambos del siglo XV. Entre los compositores de finales del siglo XV y del XVI, podemos citar a Heinrich Isaak, que aunque flamenco de nacimiento, pasó la mayor parte de su vida en Italia, trabajando durante algún tiempo en Florencia, al servicio de Lorenzo de Medicis, y más tarde al del emperador Maximiliano en Innsbruck; su *Choralis Constantinus* contiene cerca de sesenta oficios para el año eclesiástico. Otros compositores y organistas destacados fueron, Arnold Schlick y Paul Hofhaimer³⁰.

En los dos siglos siguientes fueron muchos los músicos que compusieron obras para órgano; entre todos ellos resaltaremos a: Sweenlik, Schlick, Antonio de Cabezón, los Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Scheidt, Titelouze, Bull, Philips, Couperin, Lebègue, Gigault, Pachelbel, Froberger, Grigny. En el siglo XVIII, de Mage, Buxtehude, Haendel, y por encima de todos ellos, Johann Sebastian Bach.

En un fragmento de *La catedral* de Vicente Blasco Ibañez, nos ha parecido encontrar esa atmósfera de la iglesia de Neefs trasladada tres siglos más tarde pero igualmente propicia para el encuentro y la charla de amigos.

Estas tardes de comunión artística en aquel rincón de la catedral adormecida ligaban a los dos hombres con un afecto creciente. El músico hablaba, hojeaba encantado sus partituras, o hacía sonar el armonio; el revolucionario lo escuchaba silencioso, sin interrumpir a su amigo más que con la tos de su pecho enfermo. Eran tardes de dulce tristeza, en las que se compenetraban aquellos dos hombres: el uno soñando con salir de la cárcel de piedra de la catedral para ver el mundo; el otro, de regreso de la vida, herido y desalentado, contento del oscuro reposo de la hermosa ruina y guardando con prudente silencio el secreto de su pasado. El arte brillaba para ellos como un rayo de sol en el ambiente gris y monótono de la catedral.

Al encontrarse en el claustro por las mañanas, el diálogo era siempre parecido entre los dos amigos,

A la tarde ¿eh?- decía misteriosamente el maestro de capilla-. Tengo papeles frescos. Vamos a paladear una novedad que me traerán hoy. Además escribía anoche una cosita.

Y el anarquista contestaba afirmativamente, contento de servir en cierto modo de entretenimiento a aquel paria del arte, que veía en él su único auditorio y le agasajaba para retenerlo.

Mientras duraban los oficios divinos, Gabriel paseaba solo por el claustro. Todos los hombres estaban en la catedral, excepto el zapatero, que enseñaba los gigantones. Cansado de la charla de las mujeres asomadas a las puertas de las Claverías, subía a la habitación del campanero, su antiguo camarada de armas, o descendía al jardín por la monumental escalera de Tenorio cuando estaba abierta o por el arco del Arzobispo, atravesando la calle³¹.

Si comparamos el interior de la iglesia de Peter Neefs con otro interior de iglesia gótica de nuestra colección, *Interior de la iglesia de Mantes* -fig. 4- de Camille Corot, realizado doscientos cincuenta años después, podemos encontrar aspectos compositivos comunes, tanto en lo que se refiere al marco arquitectónico como a la atmósfera del espacio que acoge a los fieles católicos. El asunto de la catedral gótica, lo reflejará el pintor francés en más ocasiones: en *La catedral de Chartres* -fig. 5- (1830 París. Musée

du Louvre), y en *Interior de la catedral de Sens* -fig. 6- (1874. París. Musée du Louvre). Corot no estaba demasiado interesado en la transcripción pormenorizada de la arquitectura de los templos, y aunque incluyó pequeñas figuras de los fieles, el asunto le serviría para realizar un estudio de luces³².

NOTAS

1. I. Gaskell, *op. cit.*, p. 266. Frans Francken el Joven realizó también las figuras para los interiores de iglesias de Hendrick van Steenwyck el joven; una de estas tablas pertenece a la colección de arte antiguo de los Reales Museos de Bellas Artes de Bélgica
2. *Ibid*, pp. 266-267. Gaskell apunta otra posibilidad: Neefs podría haber revisado el cuadro tras serle devuelto por el especialista que incluyó las figuras, y haber añadido esta segunda fecha.
3. *Ibid*, p. 266.
4. Se piensa que fue en la católica Amberes donde se puso de moda, a finales del siglo XVI, este tipo de “perspectivas”. Sin duda, Peeter Neefs I se basó en la catedral de su ciudad natal, construida entre 1352 y 1518 (la torre fue terminada en 1521). Notre-Dame de Amberes no sólo es la iglesia medieval más grande de los Países Bajos, sino que también puede ser considerada como una de las más representativas del estilo gótico brabantón. Trabajaron en ella varias generaciones de maestros constructores y maestros canteros. En 1521, Carlos V puso la primera piedra de un coro nuevo, más grande; en 1533, un incendio destruyó la cúpula del crucero y las bóvedas del transepto e impidió llevar a cabo este proyecto. Las similitudes que podemos encontrar entre las tablas de Neefs y el interior de la catedral, en la actualidad, son escasas. Entre 1973 y 1983 se acometió una magnífica restauración. Podríamos considerar a la *Familia de Cristo* de Geertgen tot Sint Jans (1485, Ámsterdam, Rijksmuseum) en donde el pintor ha colocado en el interior de un templo imaginario una serie de personajes sagrados en diferentes escenas, como una prefiguración de estas “perspectivas”.
5. De hecho, en los Países Bajos, el Renacimiento es más un estilo ornamental que arquitectónico. En la primera mitad del siglo XVI, los elementos más identificativos del nuevo estilo son tímidamente integrados en la tradición del gótico tardío, lo que originará un estilo híbrido que todavía se resentirá durante bastante tiempo del espíritu gótico. Es interesante comprobar el contraste en esta época, entre la arquitectura religiosa y la arquitectura civil, muchísimo más autónoma.
6. Reproducido en *Ibid*, p. 268 y en el catálogo de la exposición *Rubens y su época. Tesoros del Museo Ermitage*. Bilbao. Octubre 2002-Febrero 2003, pp. 94-95.
7. El interior de la iglesia de los jesuitas de Amberes fue plasmado por Wilhem Schubert van Ehrenberg (Bruselas. Musée des Beaux-Arts; Amberes. Rubenshuis -esta

segunda representación está realizada en mármol-). Otro interior de iglesia renacentista de este mismo pintor se conserva en el Museo del Ermitage de San Petersburgo (Véase, C. Göttler, “Arte y cultura visual en Flandes en el siglo XVII” en *Rubens y su época*, *op. cit.*, pp.11 a 25).

8. E. Panofsky: *Los primitivos flamencos*. Cátedra. Madrid, 1998, pp. 233, 234 y 390 y fig. 99.

9. A principios del siglo XVII, estos trípticos seguían utilizándose, a pesar de haber llegado a los Países Bajos retablos renacentistas y manieristas, procedentes de Italia y de España. No podemos dejar de relacionar nuestra tabla con el tríptico de *Los Siete Sacramentos* realizado, según Panofsky, por un ayudante de Roger van der Weyden aunque su invención diseño -siempre según este autor- son de Roger (1452-1455, Amberes, Musée Royal des Beaux-Arts), en donde aparece representada la celebración de los siete sacramentos como si se realizaran de forma simultánea en una iglesia (*Ibid*, pp. 278-279-280).

10. W. A. Liedtke, “Faith in perspective: the Dutch church interiors”, *Connoisseur* CXCIII, 1976. W. A. Liedtke, *Flemish Painting in the Metropolitan Museum of New York*, Nueva York , 1984, I, pp. 132-, citado en *Ibid*, nota 1.

11. La tradicional costumbre de “la visita” en los países católicos, todavía se seguía manteniendo en nuestro país en los años sesentas del pasado siglo. Desde los colegios religiosos (especialmente los femeninos) se animaba a realizar esta “visita” a diario.

12. Como podemos ver, no existían las filas de bancos que poseen actualmente todas las iglesias; solamente hemos visto un pequeño grupo de fieles sentados en banquitos o sillas, escuchando al sacerdote que se dirige a ellos desde el púlpito, en el *Interior de iglesia por la mañana*, de Bruselas anteriormente mencionado.

13. Alineado con el catafalco está situado el punto de fuga. Gaskell reproduce el estudio realizado con infra-rojos en donde se muestra el trabajo preparatorio de la construcción de la perspectiva lineal (característica del primer Renacimiento), y de las líneas que definen la arquitectura. *Ibid*.

14. En la época, los fieles no solían participar en la liturgia de la misa; muchos de ellos, mientras el sacerdote celebraba la misa, se dedicaban a rezar sus oraciones, incluso algunos clérigos aconsejaban rezar el rosario porque interpretaban que, de acuerdo con las decisiones del Concilio de Trento, lo importante era la devoción personal. Esta actitud se mantuvo prácticamente hasta el Concilio Vaticano II en el que se impulsó la participación de los fieles en la celebración del sacramento y se reestructuraron los

altares o se construyeron otros nuevos para permitir la celebración de la misa de cara a los fieles.

15. El sacramento de la confesión comunitaria se celebraba al final de la Cuaresma. Este tipo de confesión fue poco a poco sustituido por la confesión individual, tal como aparece en nuestra tabla. La razón de este cambio se debe a las nuevas normas surgidas tras la celebración del Concilio de Trento en donde se insistía en la práctica del examen de conciencia y se recomendaba tener un director espiritual.

16. La gorguera es el elemento más característico del traje español; su tamaño aumentó de forma considerable en los Países Bajos. Tres espléndidos ejemplos pertenecientes a la colección Thyssen-Bornemisza son: *Retrato de una dama con rosario* de Rubens; el retrato de *Antonia Canis* de Cornelis de Vos; y el retrato de *Jacques Le Roy* de Van Dyck. En las mujeres pertenecientes a la aristocracia o a la alta burguesía, como sucede en los ejemplos que acabamos de mencionar, solían ser de encaje; en los hombres, de finísimo hilo. Los redondos pliegues podían formar una sola hilera, aunque esta podía ser una enorme anchura (como en el caso de Jacques Le Roy), o formar dos o tres hileras (como ocurre en los citados retratos femeninos). La tortura de estos incómodos cuellos almidonados terminaría con la denuncia de su uso por los puritanos que veían en ellos un signo de vanidad. (J. Laver: *Breve historia del traje y la moda*. Cátedra. Madrid, 1995, p. 105 y ss).

17. El colete es una especie de chaleco con o sin mangas, confeccionado generalmente en ante y ajustado a la cintura; solía llevar un faldón partido que llegaba a la altura de las caderas.

18. A principios del siglo XVII, tanto en los territorios católicos como en los protestantes, se centraliza la beneficencia a través de diferentes instituciones cívicas (hospitales, asilos). Serán sobre todo los calvinistas quienes establezcan prestigiosas instituciones laicas immortalizadas en los famosos cuadros de Rembrandt y Frans Hals (véase nota 29 del apartado “La música y lo humano” de la Pintura Holandesa del siglo XVII). Véase también *Historia de la vida privada*. Dirigida por Ariès, Ph. y Duby G., trad. de M^o C. Martín Montero. T. 3 “Del Renacimiento a la Ilustración” Taurus. Madrid 2000, p. 97.

19. Suponemos que este nombre deriva de los gorrillos que todavía perviven en los trajes tradicionales del sur de Italia y especialmente en Sicilia. (Los gibelinos eran los sicilianos partidarios de la casa de Aragón, mientras que los güelfos lo eran de la casa de Anjou).

20. Con cierta frecuencia hemos visto en estos interiores de iglesias cortejos mortuorios y sepultureros excavando o cerrando alguna sepultura e incluso, en alguna ocasión, aparece una calavera junto a la tumba abierta.

21. En algunas iglesias holandesas como por ejemplo la *Nieuwe Kerk* de Haarlem, el púlpito es exento; de esta forma, todos los fieles, independientemente de donde estén situados, pueden ver al pastor. Es interesante comparar el púlpito representado por Neefs con el púlpito de la catedral de santa Gúdula de Bruselas, realizado a finales del siglo XVII, que alcanza la culminación del más exagerado barroquismo, y en donde las figuras están unidas por toda clase de plantas exóticas.

22. El órgano brabantón, tal como era construido por Hendrik Niehoff, llegó a ser un instrumento perfectamente equilibrado y, de alguna manera, sirvió de modelo en la época (R. Bragard y F. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. A. De Visscher ed. Vander S.A. Bruselas, 1973, p.113).

23 En los instrumentos más antiguos, los tubos aparecían sin protección pero en el último cuarto de la Edad Media, se dotó al órgano de un mueble protector, habitualmente llamado caja (en francés “buffet”). En la mayoría de las iglesias el órgano se situaba sobre una tribuna. En el siglo XIII se colocó el primer gran órgano de la catedral de Estrasburgo, realizado por Ulrico Engelbert (M. Brenet, *op. cit.*; art. órgano). En la misma época se empezaron a construir los tubos en estaño o en una aleación de estaño y plomo, y aparecieron los teclados cromáticos. En el siglo XX, con bastante frecuencia se han eliminado las cajas. Un impresionante ejemplo es el órgano del auditorio Maurice Ravel en Lyon, construido en 1878, para la sala de conciertos del palacio del Trocadero; en 1937-1939 fue agrandado dejando a la vista los tubos y se instaló en la sala de conciertos del palacio Chaillot. En 1976-1977, fue agrandado todavía más y trasladado a Lyon. Curiosamente, en las celebraciones litúrgicas de esta ciudad se prohibió, durante mucho tiempo, el uso del órgano en la iglesia; dicha prohibición duró hasta el año 1842, en que el cardenal de Bonald, arzobispo de Lyon, permitió la instalación de un pequeño órgano de acompañamiento en el coro de la catedral; treinta años después se colocó otro más grande bajo un arco de bóveda (*Ibid*). El órgano más grande del mundo está en Filadelfia, el “Grand Court”, del John Wanamaker Store; la consola fue construida entre 1903 y 1904. A lo largo de tres décadas, fue ampliado por diferentes casas constructoras. Cuenta con 451 juegos y 30.067 tubos, repartidos en nueve planos sonoros o secciones, manejados a través de 6 manuales y el pedalero.

24. Los órganos españoles de los siglos XV y XVI de todo el territorio perteneciente a la corona de Aragón presentaban una organería plenamente desarrollada comparada con la de los reinos de Castilla; generalmente estaban compuestos de dos planos sonoros: el órgano mayor y la cadereta. En el órgano mayor o principal se alojaba el grueso más numeroso de registros. Un ejemplo es el órgano gótico de la iglesia colegial de Santa María de los Sagrados Corporales de Daroca.

25. Cada manual es un órgano en sí. Los registros que se controlan con las manos están dispuestos en dos o más manuales situados en la consola. El teclado del órgano mayor, afinado en tono accidental, estaba destinado a desempeñar la función de solista mientras que el teclado de cadereta, servía de acompañante; esto significa que no habían sido concebidos para poder utilizarse acoplados entre sí. En Francia aparecería algún tiempo después un teclado llamado de “bombarda”, rico en registros de lengüetería, que llegó a complementar, junto con el teclado principal, el órgano francés de mediados del siglo XVIII. El pedalero, acoplado al gran órgano y accionado con los pies, ofrece la posibilidad de realizar las notas más graves del teclado manual al ser su tesitura una octava más grave que este.. Los órganos españoles carecían de pedalero o era muy reducido. Durante el último tercio del siglo XVII, se incorporó otra nueva sección cuya caja va provista de persianas o celosías que se pueden abrir y cerrar a voluntad, este órgano se denomina “expresivo” o “de ecos”; se accionaba con las rodillas o los pies. Disponía sólo de uno o dos registros de carácter solista (corneta y clarín). En el siglo siguiente, también se incorporó en Inglaterra con el nombre de *Swell box* y en Alemania con el de *Schwellkasten*, y alcanzó pleno auge en el órgano romántico. Por la misma época, se añadió la trompetería horizontal, llamada también “trompetería de batalla”, característica de los órganos barrocos españoles. Al parecer, ambas novedades se dieron, conjuntamente, por primera vez en el órgano del convento de San Diego de Alcalá de Henares, construido por fray José de Echevarría en 1670; este mismo organero, dieciséis años después, construyó otro órgano de similares características en Tolosa. (Véase, J. A. de Donostia, “El órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686” en *Anuario Musical*, nº 10. Madrid, 1955).

26. En catalán “cadira” es asiento o silla con respaldo. En la zona catalano-valenciana (ya hemos dicho que era más avanzada que la castellana en cuanto a la construcción de órganos), se dio el nombre de “cadereta” (también “cadireta”, “espaldar”, y “silleta”), al plano sonoro que estaba situado “al resplate del sonador ab joch per si”. Esta denominación es comparable a la de *choir organ* en inglés, que en realidad es una

deformación de *chayre organ*. (N. A. Bonavía-Hunt: *The Church organ*. William Reeves Bookseller Ltd. Londres, 1920, pp. 87, 92).

27. R. Bragard y F. De Hen, *op. cit.*, p. 65.

28. En los órganos modernos la provisión de aire se realiza por medio de ventiladores eléctricos.

29 Antiguamente, los escoceses llamaban al órgano, *chest of whistles* o *box of whistles* (estuche o caja de pitos); esta denominación despectiva está relacionada con el rechazo de Calvino a emplear cualquier dispositivo u objeto mecánico en la práctica del culto. (P. A. Scholes: *Diccionario Oxford de la Música*. Vol. II. Edhasa. Barcelona, 1984 -2ª ed.-, art. órgano).

30. Este compositor y organista aparece tocando un órgano de regalía o regal (véase *La coronación de la Virgen con cinco ángeles* del Maestro de 1355 (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino), en un grabado de Conrad Weidlitz, de 1519. Se cree que es la primera vez que este tipo de órgano, ha sido representado. Tanto este instrumento como el representado en el cuadro de Claudio Coello, son parecidos al regal que se conserva en el Royal College of Music de Londres, construido en el siglo XVII. Tintoretto, en 1555, representó este instrumento en el cuadro de las *Mujeres músicas* - conocido también como *Concierto de ninfas*-(véase fig. 1, pág. 299), aunque con los tubos dispuestos en vertical, como el órgano positivo. En este lienzo, la caja, parecida a un pupitre, está colocada sobre el suelo; tras el teclado hay una estrecha prolongación rectangular en la que se ocultan las lengüetas; una de las ninfas (la “entonadera”), acciona los fuelles mediante dos varas. El órgano es muy similar al regal de la abadía suiza de Frauenfeld, de alrededor de 1600, conservado en el Museo de los Instrumentos Musicales de Bruselas. La disposición en vertical, se opone al modelo que aparece en el *Theatrum instrumentorum* de Michael Praetorius (1621), al que el autor llama *Regahll*. Este instrumento, que se coloca sobre una mesa, es el modelo que inspirará el “bibelregal”. Otro magnífico órgano de regalía que perteneció a Carlos V, con la caja recubierta de plata, lo podemos ver, colocado sobre unas andas, en el cuadro que pintó Claudio Coello, *Bendición con la Sagrada Forma* (1685-1688), para el retablo de la sacristía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial). El órgano de regalía también se utilizaba como acompañamiento del servicio divino y en los ensayos del coro, principalmente, en las iglesias protestantes alemanas.

31. V. Blasco Ibañez: *La catedral*. Red Ediciones. Barcelona, 2013, pp. 83, 84.

32. J. Álvarez Lopera: *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Lunwerg editores. Madrid, 1994, p. 17

DATOS BIOGRÁFICOS

Peeter Neefs I nació en Amberes, hacia 1578.

Son escasos los datos que se conocen sobre su vida.

Perteneció al reducido número de pintores de esa ciudad que desarrollaron el género de interiores de iglesias en el estilo de Hendrick van Steenwyck el Viejo (1550-1603), uno de los primeros en representar interiores de iglesias góticas imaginarias con gente circulando por las naves, a quien, sin duda, Neefs debió conocer, e incluso es posible que en su juventud llegase a trabajar con él. (Como acabamos de decir, apenas hay información sobre la formación de nuestro artista).

Dos interiores de iglesias góticas de van Hendrick van Steenwyck, conservadas en la National Gallery de Londres, una de 1603 y otra de 1615, son muy similares a nuestra tabla.

Otra posible fuente de inspiración que pudo tener el artista fueron los dos importantes volúmenes sobre perspectiva aplicada, de Jan Vredeman de Vries: *Perspective* (La Haya 1604-1605)¹.

La catedral de Ámsterdam fue el templo que más veces representó Neefs. Al pintor le interesaba especialmente el juego de luces y sombras dentro de los sagrados recintos con el fin de conseguir plasmar una mayor tridimensionalidad e incidir más en la acentuación del ritmo arquitectónico de los pilares y los ventanales.

En 1609, Neefs ya aparece inscrito en los registros del gremio de pintores de Amberes.

Tres años después, contrajo matrimonio con Maria Lautebeerns. De los cinco hijos que tuvieron, dos de ellos, Ludovico y Peeter el Joven, fueron pintores y trabajaron en el obrador de su padre.

La obra de Peeter hijo es muy parecida a la del padre, por lo que, a veces, es difícil diferenciarlas².

Se desconoce la fecha del fallecimiento de Peeter Neefs I, que debió acontecer entre 1657-1661.

Con frecuencia colaboró con otros pintores, principalmente con Frans Francken el Joven, con quien firmó, en 1636, el *Viático en el interior de una iglesia* (Madrid. Museo Nacional del Prado) o la *Misa vespertina en una iglesia gótica* (Viena. Kunsthistorisches Museum). También colaboró con su hijo, Frans Francken III, con Gonzales Coques y con Pieter Brueghel el Joven, quienes pintaron las figuras que aparecen en algunas de sus composiciones³.

NOTAS

1. Existe una edición actual, en inglés, de esta obra: *Perspective, by Jan Vredeman de Vries*. Dover Publications. Nueva York, 1968; Constable. Londres, 1968. Vredeman de Vries escribió otro tratado sobre el arte de la construcción, *Das ander Buech, Gemacht auf zway Colonen, Corinthia und Composie* (1605). El primero (el tratado de perspectiva), contiene 72 ilustraciones; una de ellas, muy parecida a la tabla de nuestro pintor, tanto en lo que se refiere al punto de vista central (perspectiva en tunel), como en la representación de pilares sobre plintos y la utilización del centro del arco que da acceso al coro como punto de fuga.
2. M. Borobia: *Museo Thyssen Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 209, p. 607.
3. H. Vlieghe: *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*. Madrid. Cátedra, 2000, p. 315.

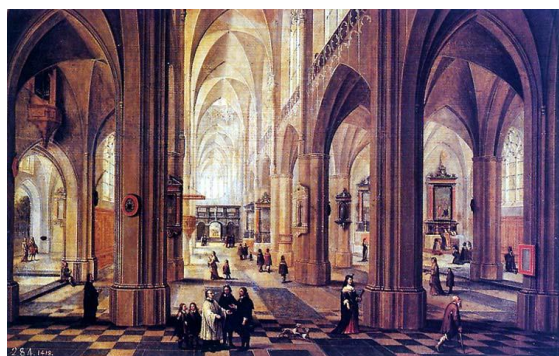
ILUSTRACIONES



1. *Interior de una iglesia por la mañana.*
Pieter Neefs



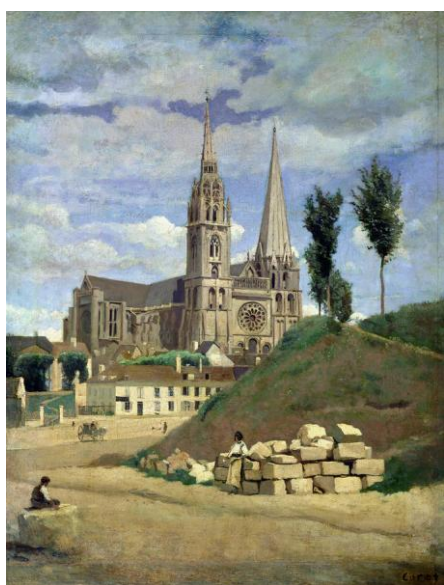
2. *Interior de una iglesia por la tarde.*
Pieter Neefs



3. *Interior de la Catedral de Ambrès de día.*
Pieter Neefs



4. *Interior de la Iglesia de Mantes.*
Camille Corot



5. *Catedral de Chartres.* Camille Corot



6. *Interior de la Catedral de Sens.*
Camille Corot

PINTURA FLAMENCA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



DAVID TENIERS II

Fiesta campesina

H. 1650.

Óleo sobre tabla

45 x 75 cm.

Instrumento musical: gaita.

La tabla de David Teniers II de la colección Thyssen-Bornemisza, recoge un ambiente muy parecido al de cuatro de los cuadros que con este tipo de escenas se conservan en el Museo del Prado¹. Todos ellos, transmiten la visión idílica del mundo campesino, característica de la década de 1640-1650. En *Fiesta aldeana* -fig. 1-, aparece un gaitero subido en una cuba y a la izquierda, en primer plano, el archiduque Leopoldo Guillermo, con capa y sombrero, junto al propio pintor y su esposa, además de otra elegante dama de espaldas (¿la archiduquesa?) y un niño. Al fondo se destaca la torre y la aguja de una iglesia². Un gran número de campesinos, en diferentes grupos, comen, beben, juegan o bailan, formando una animada rueda abierta. En *Fiesta campestre* -fig. 2- (nº de cat. 1786), el grupo de figuras distinguidas aparece al fondo, ajustándose a la reducción de escala característica del pintor. En esta tabla, los felices campesinos siguen disfrutando de los placeres y diversiones que hemos señalado antes; aquí la música está interpretada por una gaita y por una viela de rueda (zanfonia o zanfonia)³, los músicos aparecen subidos en un tonel y en un banco. El baile está integrado por parejas que bailan de forma desordenada. En *Fiesta campestre* -fig. 3- (nº de cat. 1787), también hay un gaitero subido a un tonel. La escena transcurre durante las primeras horas del atardecer. Forman parte del paisaje, un río y una iglesia junto a otras arquitecturas. Este fondo fue, tiempo atrás, atribuido a van Uden. La danza vuelve a ser en forma de cadena o rueda abierta⁴. En *Fiesta y comida aldeana* -fig. 4-, de 1637, Teniers representa, como lo haría diez años después en nuestra *Fiesta campestre*, una boda campesina aunque en formato más grande. El gaitero, que también aparece colocado sobre un tonel, nos llama especialmente la atención por su rostro alargado, tan diferente al del resto de las figuras;

le acompaña otro músico que toca una viola de rueda. Cuatro aldeanos danzan alegremente formando una pequeña rueda abierta⁵.

Nuestro pintor, tanto en estas obras como en otras versiones, repite esquemas y fórmulas escenográficas provenientes (como era de esperar), de su suegro, Jan Brueghel de Velours.

La danza, suele ser tener un papel protagonista en estos cuadros; unas veces en forma de rueda o de cadena, otras en pareja y otras en formación de *quadrille* (cuadrilla).

En la *Fiesta campesina* de la colección Thyssen-Bornemisza, falta un elemento casi siempre presente en los demás cuadros: el elegante grupo de damas y caballeros de elevada alcurnia que, como acabamos de ver, estaba formado la mayoría de las veces, por el archiduque Leopoldo Guillermo, el pintor y su esposa. Sin embargo, en nuestra tabla, se repite un elemento que también aparece en la *Fiesta aldeana* del Prado: el gallardete colocado en la fachada de la casa que destaca por su inquieto ondear y por su llamativo color rojo. En el caso del cuadro del Prado, habíamos pensado que se trataba de un adorno para realzar la solemnidad de la ocasión, pero en nuestra fiesta, no aparecen personajes importantes, por lo que creemos que se trata más bien del típico gallardete o banderín que identificaba el edificio como taberna o local público donde se ofrecía comida y bebida.

El espacio en el que se desarrolla la fiesta está cercado. A lo lejos se divisan algunas casas entre las que emerge la esbelta torre y la afilada aguja de una iglesia. Algo más cerca destaca otra casa; ante ella, aparece la mies recogida en haces. La línea del horizonte, situada muy baja, nos permite ver un cielo azul aunque con profusión de nubes grisáceas, blancas y sobre todo, verdosas. Estas últimas parecen tomar su color de la gran masa de hojas del viejo y altísimo roble que sobrepasa los límites del cuadro y apenas deja ver la fachada y el tejado de la casa vecina. Un gran pájaro sobrevuela el lugar. Otros árboles, de menor altura, asoman por detrás de la valla. Cerca de la puerta de entrada, el tronco seco de, probablemente, otro roble, hace de contrapunto de la vitalista escena. En el pequeño y luminoso prado, dos diminutas figuras van caminando hacia el pueblo. Es probable que hayan abandonado hace poco la fiesta, como la pareja que acaba de atravesar la puerta, y como lo van a hacer dos hombres que sujetan a un tercero que no está en condiciones de volver solo a casa.

Tampoco debe encontrarse muy bien el hombre que está en primer plano, tendido en el suelo, y que es ayudado por una mujer. El resto de las figuras que forman el grupo

aparecen con curiosas y diferentes actitudes. Dos hombres, uno de los cuales mira al espectador, comentan los efectos del exceso de alcohol. Una aldeana que está sentada, es tomada por las manos por un hombre algo mayor, que quizás pretenda sacarla a bailar. Remata el grupo otro hombre sentado, leyendo, e indiferente a todo lo que sucede junto a él.

Más al fondo, varios hombres conversan tranquilamente formando grupos más o menos numerosos; dos de estos hombres echan un vistazo a las evoluciones de los bailarines. Otro, de espaldas, utiliza la valla de madera para amparar la satisfacción de su necesidad fisiológica. Varios campesinos aparecen sentados a una mesa dispuesta al pie de una ventana por la que asoma la cabeza de alguien, un personaje característico de Teniers, que quiere participar en la animada conversación. (En *Fumadores en un interior* -fig. 5-, de nuestra colección, lo volvemos a ver), y de otros coetáneos suyos, como Adriaen Brouwer. De espaldas, sentados en un pequeño banco, vemos a una pareja de enamorados. Apoyada en el quicio de la puerta hay una mujer y delante de ella, un hombre de orondo vientre, que en su mano derecha lleva una jarra de vino. Sin duda se trata del tabernero pues su casi blanco delantal también lo pregona.

En el ángulo inferior derecho, aparece otra mesa sobre la cual podemos apreciar algunas viandas. Los comensales, sentados en bancos o en medios barriles, son de lo más variado: personas mayores, jóvenes, una madre con su niño en brazos y una pareja, a la que vemos de espaldas, en actitud muy cariñosa. La fachada lateral de la casa, que aparece en sombra, es utilizada de la misma manera que la valla por otro campesino.

En el ángulo inferior izquierdo, el conjunto de vasijas de barro, cubo de madera y cacharros de cobre, constituye toda una naturaleza muerta. No cabe la menor duda de la influencia que pudo tener en esta *Fiesta campesina*, la gran tabla de Rubens, *La kermesse* -fig.6- (ver nota 6 de Datos biográficos), realizada hacia 1635-1638, en donde el conjunto de cacharros se distancia de la abigarrada escena. El perrillo de nuestra tabla aparece solitario, mirando al espectador; el de Rubens, husmea en un barreño.

La casi monocromía (tanto en ésta como en las otras escenas similares de nuestro artista), es una tendencia heredada, sin duda, de Brueghel de Velours. Esta monotonía, únicamente queda interrumpida por las manchas de brillante rojo que aparecen diseminadas en gorras, chaquetas, y gallardete. El amplio cielo azul, contribuye a dotar a la obra de luminosidad y contraste tonal.

El músico que anima nuestra fiesta es (¡cómo no!) un gaitero. (Rubens incluye en su *kermesse*, un gaitero y un tañedor de viola *da braccio*). Está subido al cerco de piedra que protege el pie del árbol y apoyado en su tronco. La postura de este gaitero nos remite a la del grabado de Durero de 1514, del que ya hemos hablado al estudiar la *Adoración de los pastores* de Bruyn el Viejo (del Siglo XVI. Pintura Alemana Apartado, La Música y lo Divino). Su instrumento parece una *musette* tipo *vèze*, provista de dos roncones (aunque no se pueden apreciar con suficiente claridad), y el tubo melódico curvado, característico de la *vèze* desde el siglo XVI. Como ya hemos señalado en la tabla de Bartholomäus Bruyn el Viejo (Siglo XVI. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino), la *vèze* es característica de la región de Poitou. En la tabla de Teniers, el odre no es muy grande. Nuestro músico aparece vestido a la moda española, y parece llevar colgando del cinturón un violín o viola *da braccio*.

Ya hemos visto cómo la *musette*, sobre todo en Francia, llegó a ser un instrumento de concierto durante los siglos XVII y primera mitad del XVIII (el conjunto de *Hautbois et musettes de Poitou* fue integrado en la orquesta real y es este mismo grupo el que introduce Lully para el final de su música en la comedia de Molière, *Le bourgeois gentilhomme*), pero este uso aristocrático se perdió después de 1750, aunque su posterior utilización impuso el término *bal musette*, equivalente a “baile campestre”. A finales del siglo XIX, acabó siendo sustituida para estos menesteres por el acordeón⁶.

Cuatro bailarines, tres muchachas y un hombre, interpretan una alegre danza en la que podemos apreciar los saltos que hacen ondear las faldas de las mujeres. Es una formación poco usual; da la impresión de que comienza el baile y se espera que otras personas o parejas se animen a bailar formando una rueda abierta o cerrada, formación característica de la mayoría de las coreografías de las danzas populares centroeuropeas desde finales de la Edad Media. (En la tabla de Rubens es una rueda abierta de la que se han desprendido algunas parejas incapaces de retener sus impulsos amorosos).

Hemos comparado esta tabla que llama la atención por la gran variedad de personajes que ha incluido David Teniers II, con otra tabla de la colección Thyssen-Bornemisza, atribuida a Adriaen Brouwer, *Escena aldeana con hombres bebiendo* -fig. 7- (h. 1631-1635), que ilustra los efectos del vino. En la única escena que esta última recoge, aparecen, solamente, cuatro figuras. Por otra parte, la paleta de Brouwer es más terrosa y la pincelada menos minuciosa que en Teniers.

La “danza campesina” aparece ya como género musical o al menos como versión o arreglo, en fuentes musicales del siglo XVI. Por ejemplo, en partituras centroeuropeas para laúd, se incluye, además de la complicada *Allemande*, la *Paysanne*, más sencilla, en compás de 2/4 ó de 2/2. En el *Lautten Buch* de Wolf Heckel (Estrasburgo, 1562) se encuentra una “Buena danza campesina”. Johan Thysius, en la primera mitad del siglo XVII, compuso una *Danza campesina*⁷.

Pero la idea que estaba detrás del uso de estas denominaciones era la imagen del campesino ignorante, sensual y grosero, aunque gracioso, que baila cogido del brazo de una mujer, de forma torpe y ruidosa tal como lo recoge un antiguo dicho francés:

*Chascun fit jeu de tripper et saillir,
Chascun fit jeu de frapper la botte,
Chascun fit jeu de sa dame assaillir.*

(“Cada cual se divierte retorciéndose y saliéndose de la fila,
Cada cual se divierte golpeando con las botas
Cada cual se divierte acosando a su dama”)⁸.

Estas y otras manifestaciones e ideas despectivas sobre las actividades “paletas” que persistieron durante siglos, se debían a una conciencia urbana de superioridad, que no quería o no conseguía apreciar la variedad de figuras y formaciones que en realidad existían en los bailes de parejas de las aldeas. Lo rústico era casi siempre objeto de observación activa y de desprecio. Esto dio lugar a clichés que partían de la idea equivocada de dos tipos estáticos de existencia, sin relaciones entre ambos estratos, ignorando la comunicación y el intercambio que ha habido entre los distintos grupos sociales en todas las épocas. Por ello, lo “fino” o lo “grosero” eran conceptos que dependían de quien los utilizase.

En este sentido, en la celebración de algunas fiestas campesinas o en la celebración del Carnaval, los campesinos se vestían como los caballeros, con sombrero, capa y espada, y adoptaban conductas de la gente importante haciendo burla de ello.

Pero sin duda ha habido una constante adaptación, en ambas direcciones, de las danzas de los nobles (danzas cortesanas) y las danzas populares¹⁰.

Esta mutua adaptación queda patente en las agudas observaciones sobre la vida en Francia, del suizo Thomas von Platter el joven, quien hace una valoración de la afición al baile de los habitantes de Poitiers en los siguientes términos:

“... siempre se ven muchas danzas, mucho *branle* de Poitou, y lo que aquí son danzas de campesinos y de la gente común, se considera bonito en la corte y en otras ciudades de Francia”; y añade: ... “Hay un dicho que recoge lo que ya se ha convertido en una costumbre: *lo que bailan en verano los pobres y los campesinos, lo bailan en invierno los ricos y los de alto rango*”¹¹.

La *country dance* inglesa, en su origen, abarcaba bailes populares (campesinos), tanto en corro, como en rueda abierta (estas dos formaciones, con el tiempo, fueron desapareciendo), como en dos filas: una de chicos, frente a otra de chicas. Otras denominaciones extranjeras (*contredanse*), derivaron de este género de danza por falsa etimología (*contredanse*: danza en la que los bailarines están “en contra”, es decir, uno frente al otro, a diferencia de la colocación en forma de rueda)¹².

El término *country dance* es genérico. No existe un baile que sea la *country dance*, sino que es un conjunto de danzas de figuras, es decir, danzas con evoluciones geométricas establecidas, derivadas de las diversiones en los prados de las aldeas inglesas. Estas danzas penetraron en los círculos aristocráticos y tuvieron gran éxito en la corte de la reina Isabel por su simplicidad y alegría¹². Durante el Protectorado (1650) fueron analizadas sistemáticamente. La obra en la que se exponen los resultados de este estudio, el *English Dancing Master* editada ese mismo año por John Playford, es la autoridad reconocida en materia de pasos y figuras (se imprimieron dieciocho ediciones en los ochenta años siguientes)¹³. Durante el siglo XVIII prácticamente todos los editores de música británicos, publicaban su colección anual de melodías de *country dances* en un librito estrecho y ovalado que cabía en el bolsillo del maestro de baile y que contenía, generalmente, veinticuatro danzas¹⁴.

La *contredanse*, en Francia, se refería especialmente a bailes de cuatro parejas: contradanza cuadrada, de la que derivaría la *quadrille* (cuadrilla), llamada también, contradanza francesa¹⁵.

Mozart compondrá contradanzas para los bailes aristocráticos de Salzburgo y Viena, aunque varias de ellas se han perdido. Beethoven, escribió doce contradanzas para orquesta; el tema de una de ellas lo empleó en el último movimiento de su tercera sinfonía, *Heroica*.

Todo este tipo de danzas fueron llevadas, desde el siglo XVIII, a los Estados Unidos de América por los colonos de los distintos países europeos, sufriendo transformaciones a través de los años. A lo largo del Río de la Plata, la contradanza alcanzó también gran popularidad; el *danzón* cubano parece proceder, así mismo, de la contradanza.

El cantante o la cantante (el *chante-avant*) que en las *caroles* francesas cantaba en el centro de la rueda¹⁶, encontró su equivalente en el Nuevo Mundo en el personaje que canta o vocea dirigiendo e indicando los cambios de figuras en los animados bailes de los granjeros que se organizaban generalmente al aire libre.

Un fragmento de la obra de John Steinbeck, *The grapes of wrath* (“Las uvas de la ira”) nos hace rememorar este tipo de danzas:

... estos tres (instrumentos) al anochecer, armónica, violín y guitarra. Tocando un “reel”¹⁷ y llevando el ritmo de la melodía con palmadas, y las gruesas cuerdas graves de la guitarra palpitando como un corazón y los acordes agudos de la armónica y el chillido penetrante del violín como si fuera una gaita. La gente se acerca, no puede evitarlo. Ahora el “reel” del pollo¹⁸, y los pies golpean el suelo siguiendo el ritmo y un jabato joven y esbelto da tres pasos rápidos, los brazos le cuelgan sueltos. El cuadrado¹⁹ se forma y el baile empieza, los pies sobre la tierra rasa, golpeando con todo el peso del cuerpo, zapateando con los tacones. Manos agarradas y a dar vueltas. Cabellos que se despeinan, respiraciones jadeantes. Desplazarlos ahora hacia un lado. Mira a ese chico de Texas, de largas y ágiles piernas, hace cuatro taconeos en cada maldito paso. Nunca he visto a ningún chico bailar de esa forma. Mira cómo lleva a esa chica cherokee, de mejillas coloradas, y con las puntas de sus pies hacia fuera. Mira su jadeo, mira sus esfuerzos. ¿Crees que está cansada?. ¿Sin aliento?. Pues no. El chico de Texas con el pelo cubriéndole los ojos, la boca bien abierta, le falta el aire pero sigue siempre con los cuatro taconeos en cada maldito paso y seguirá con la chica cherokee.

El violín chilla y la guitarra hace bong. El hombre de la armónica tiene la cara colorada. El chico de Texas y la muchacha cherokee jadean como perros y zapatean contra el suelo. De pie los viejos observan acompañando con palmadas. Sonríen un poco marcando el ritmo con los pies²⁰.

No nos resistimos antes de terminar este estudio a recordar aquí la conocida tabla del holandés Pieter Aertsen *El baile del huevo* -fig. 8- en el Rijksmuseum de Ámsterdam.

NOTAS

1. Citamos a continuación, varios de los cuadros de David Teniers II que se conservan en el Museo del Prado y que contienen instrumentos o elementos musicales: *Coloquio pastoril*, en el que aparece una flauta dulce; *El vivac*, (hay otra versión en el Museo del Ermitage), con un tambor de dos membranas y una trompeta curva. También nos permitimos citar por lo insólito de los instrumentos representados o la forma de estar utilizándose, las tres versiones de *Las tentaciones de san Antonio* (citadas en el estudio de la tabla de Jans Wellens de Cock -Siglo XVI. Pintura de los Países Bajos. Apartado La Música, lo Divino y lo Simbólico; -existe otra versión, en cobre en una colección particular de Boston-). En la versión del Museo del Prado con nº de catálogo 1820, aparece una irreal viola *da braccio* tañida por un ser monstruoso que está subido sobre una calavera. (Teniers ha retratado en esta tabla a Anna Brueghel, su esposa, como la mujer que intenta hacer caer en la tentación a san Antonio). Y en la versión nº 1821, una calavera de animal toca una flauta de pico. En la nº 1822, un enano puntea un laúd con cuatro clavijas. Federico Sopena y Antonio Gallego dijeron de estos instrumentos que “...organográficamente son una aberración”, y añadieron a continuación: “sin interés”. (F. Sopena y A. Gallego: *La Música en el Museo del Prado*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1972, p. 179). En *Un cuerpo de guardia*, aparece un tambor militar, y aunque esta obra figura en catálogos anteriores como de David Teniers el Joven, desde 1985, se atribuye a Abraham Teniers, hermano del artista. Díaz Padrón en su catálogo ya la considera de Abraham. (M. Díaz Padrón, *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela Flamenca , siglo XVII*. Tomo I, p. 235).
2. En opinión de Díaz Padrón, sería la fachada de la Iglesia de Santa Gúdula la que aparece en el paisaje de fondo. (*Ibid*, p. 350). Eugenio d’Ors dudó de que este paisaje fuera de Teniers y lo comparó con los de Patinir (E. d’Ors, *op. cit.*, p.159). Otra versión, de esta tabla, con el título de *Kermesse flamenca*, se conserva en los Musées des Beaux-Arts de Bruselas; pero en lugar de ser la iglesia de Santa Gúdula, la arquitectura que ha representado Teniers y que se destaca en un dorado horizonte de atardecer, es *De Drie Torens*, la mansión que el gran éxito alcanzado por el pintor le permitió adquirir (*Les Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, op. cit.*, p. 82). Otras versiones de esta escena se conservan en la National Gallery y en la colección Rothschild de Londres; en el Museo del Ermitage de San Petersburgo; en el Kuntshistorisches Museum de Viena; y en la Gemäldegalerie de Dresde.

3. Una de las mejores representaciones de este instrumento, llamado en la Edad Media *organistrum*, la tenemos en el Museo del Louvre y en el Museo del Prado, en el *Ciego tocando la zanfonía* de Georges de La Tour. También lo podemos ver representado en el Museo del Prado, por Adrian van Ostade en *Los cinco sentidos: el oído*, y Ramón Bayeu en *El ciego músico*.
4. En El Escorial y en la catedral de Santiago de Compostela se conservan dos tapices que reproducen esta escena.
5. El año en que Teniers realizó este lienzo coincide con el de su matrimonio con Anna Brueghel, si bien, Roger Peyre y otros biógrafos, fechan las fiestas al aire libre a partir de 1640. (M. Díaz Padrón, *op. cit.*, p. 1356).
6. F. R. Tranchefort: *Les instruments de musique dans le monde*. Éditions du Seuil, París, 1980, p. 254.
7. *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes* 10 (1961), p. 102, citado en *Musikgeschichte in Bildern*. Tomo 4, “Musik der Neuzeit: Tanz im 17 um 18 Jaahrhundert”. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1988, p. 68. En el Romanticismo, los compositores centroeuropeos volverían a escribir una gran variedad de danzas, pero en esta ocasión, se trataría de danzas para ser escuchadas, no bailadas; lo mismo que ocurrirá desde mediados del siglo XIX hasta bien entrado el XX, con la aparición de la música nacionalista. Grandes ejemplos de estas páginas son las *Danzas alemanas* (Mozart, Beethoven); la *Tarantela* (Weber, Chopin, Liszt, la tarantela vocal de Rossini titulada *La danza*); *Danzas húngaras* (Brahms); *Danzas eslavas* (Dvôrák); *Danzas de Galanta* (Kódály); *Danzas noruegas* (Grieg). Las danzas populares españolas tendrán sus máximos representantes en Albéniz, Granados y Falla.
8. O. Reich. *Beirtäge zur Kenntnis des Bauernlebens im alten Frankreich*, Conferencia pronunciada en Gotinga, 1909, p. 128 (citado en *Ibid*).
9. En la danza popular los movimientos no estaban sujetos a reglas, al contrario que en la danza “culto” que estaban “medidos” y por lo tanto, debían realizarse en consonancia con el compás de la música según iba cambiando (ver M. Dolmetsch, *Dances of England and France. From 1450 to 1600*. Routledge and Kegan Paul Ltd., Londres, 1949). Los campesinos expresaban a través de la danza sentimientos confusos: alegría, inquietud, ardor amoroso, etc., además, mantenían unos ritos cuyo sentido original se había perdido transformándose en simple tradición. Se trataba, sobre todo, de danzas en forma de corro o rueda com el *rondel* y la *carole* (que ya en el siglo XIII se bailaban en el sur de Francia) y sus derivados, danzas en fila de todo tipo (cerrada, como nuestra

sardana, o la *trèche*, rueda abierta parecida a la *farandole*), en las que el "tempo" y los pasos (corridos, deslizados o saltados), son libres. Eran siempre danzas de grupo en las que los participantes reafirmaban su comunidad cogiéndose de la mano o del brazo. Estas ruedas ya fueran abiertas o cerradas, en los últimos siglos de la Edad Media se bailaban en muchas regiones europeas, tanto por gentes sencillas como por los nobles. Se trataba de danzas espontáneas, en las que se alternaban hombres y mujeres, que no precisaban de la más mínima preparación, aunque, frecuentemente, mientras se "carolaba", se realizaban algunos juegos de tinte amoroso. Por ejemplo, el llamado en el sur de Francia *robadel* (beso robado): un chico que antaño era el que cantaba (*chante-avant*, ver nota 24), y que se situaba en el centro de la rueda, besaba a la chica que se detenía delante de él. O el *chapelet* (pequeño sombrero hecho con flores): el sombrero era ofrecido por una de las chicas que se desplazaba bailando por el interior del corro hasta llegar al chico que le gustaba. Se han conservado recopilaciones de canciones para ser bailadas; los *chansonniers* franceses, como nuestros cancioneros, estaban destinados exclusivamente a la nobleza. Son especialmente abundantes las canciones que celebran la llegada de la primavera junto con el amor ilegítimo, donde queda mal parado el celoso (*reverdies*, *maïroles*, *kalendas maya*). Pero, especialmente, la *carole* era muy del agrado de los nobles. En el *Roman de la Rose* de G. De Lorris y J. de Meung (h. 1460), conservado en la Biblioteca Nacional de París, hay una miniatura que reproduce una *carole* bailada por elegantes cortesanos, en un jardín vallado, al son de tres instrumentistas de viento. (reproducido en P. Bourcier. *Histoire de la Danse en Occident* tomo 1 "De la préhistoire à la fin de l'école classique". Éditions du Seuil, París, 1978, 1992, pp. 54-57).

10. W. Salmen: "Musik der Neuzeit: Tanz im 17 um 18 Jahrhundert", en *Musikgeschichte in Bildern op. cit.*, p. 87.

11. La *contredanse* fue introducida en Francia en las últimas décadas del siglo XVII y pasó luego a Alemania como baile francés. Michel Brenet cita a dos maestros de baile, Isaac y Lorin, que introdujeron estas danzas en la corte de Luis XIV, cuando regresaron de Londres en 1684, conservándose una copia manuscrita de las melodías inglesas y de los pasos que hizo Lorin para el rey. Añade Brenet que pasó a España a principios del siglo XVIII. (M Brenet, *op. cit.*, art. contradanza).

12. P. A. Scholes: *Diccionario Oxford de la Música*. Edhasa. Barcelona, 1984, tomo I, art. contradanza, contredanse, country dance.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

15. La *quadrille* se hizo popular en Francia en la corte de Napoleón y fue llevada a Inglaterra por lady Jerdey, una de las damas que imponía la moda por entonces, e inmediatamente alcanzó un éxito clamoroso. Todo el mundo componía “cuadrillas” basándose, generalmente, en temas o melodías que fueran populares en ese momento, por ejemplo, una ópera. La costumbre persistió durante mucho tiempo, hasta el punto que Chabrier, como chanza, compuso una serie de “cuadrillas” con temas tomados de *Tristán e Isolda* de Wagner. (*Ibid*, art. cuadrilla).

16. El *chante-avant* entonaba primero el *rechant* o *refrant* (estribillo), que era repetido por el corro; a continuación entonaba los *couplets* (estrofas) que se iban intercalando con el estribillo. Durante el *couplet*, generalmente los bailarines se paraban o se balanceaban o saltaban o hacían algún movimiento de brazos. Durante el estribillo, marchaban, corrían o saltaban hacia la izquierda agarrados de las manos o de los brazos, aunque estas reglas podían ser alteradas. (P. Bourcier, *op. cit.*, p. 54). Respecto al sentido de la *carole* nos ha quedado el razonamiento pseudo-teológico de un monje de la época: “*Que les caroles sont les processions au deable, il appert pour ce qu’on tourne au senestre costé. De quoi, la sainte Ecriture disit: Les voies que tournent a destre cognoit Dieu, celes qui tournent à senestre, son perverses et mauvaises et Dieu les hat*”. (“El que las *caroles* sean consideradas procesiones del diablo, es porque giran hacia el lado izquierdo. De lo cual dice la Sagrada Escritura: Los caminos que giran a la derecha conducen a Dios, los que giran a la izquierda, son perversos y malvados y Dios los odia”), -en *Ibid*, p. 57-.

17. El *reel* es una alegre y animada danza escocesa.

18. En este punto viene a nuestra memoria la tabla del holandés Pieter Aertsen *El baile del huevo* en el Rijksmuseum de Ámsterdam.

19. Formación de *quadrille*.

20. J. Steinbeck. *The grapes of wrath*. Pan Books in ass. with Heinemann. Londres, 1975, cap. XXIII, pp. 361-362. (Los capítulos XXIII y XXIV recogen todo el ambiente de este tipo de bailes).

DATOS BIOGRÁFICOS

David Teniers II nació en Amberes donde fue bautizado en 1610. Inició su formación con su padre David Teniers I, comerciante de arte y pintor de cuadros de historia. Sin embargo, él se sentiría atraído por las escenas de género siguiendo los pasos de Adriaen Brouwer.

En 1632 fue aceptado como maestro en la Cofradía de San Lucas de Amberes y elegido decano en 1645. Sus cuadros con escenas de género fueron muy solicitados.

En 1637 contrajo matrimonio con Anna Brueghel, hija de Jan Brueghel de Velours¹, actuando Pedro Pablo Rubens como testigo². Durante su estancia en Amberes realizó encargos para Antoine Triest, obispo de Brujas, uno de los patronos más importantes del país.

En 1651 se instaló en Bruselas³, donde fue nombrado por el archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo, gobernador de los Países Bajos, pintor de cámara y encargado de conservar y ampliar su famosa galería de pintura. Teniers comenzaría, además, a trabajar en un proyecto pionero, el *Theatrum Pictoricum*, que editó él mismo en 1660; un libro ilustrado con doscientos cuarenta y cuatro aguafuertes de pinturas italianas de los más prestigiosos maestros de los siglos XV, XVI y XVII, precursor de los actuales catálogos ilustrados. Leopoldo I heredaría de su tío el archiduque la colección, que pasaría a formar parte del patrimonio imperial; a ello se debe que, actualmente, numerosos cuadros de Teniers se encuentren en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Al dejar Flandes Leopoldo Guillermo para ocupar el trono imperial, en 1656, Teniers continuó trabajando para don Juan José de Austria, sucesor del archiduque, cuya entrada triunfal en Amberes tuvo lugar el 6 de mayo de 1657; ello no le impidió realizar encargos para la reina Cristina de Suecia, el príncipe Guillermo II de Orange, Luis II de Condé y, Felipe IV de España, quien le encargó obras desde fecha temprana y apoyó su proyecto de crear la Academia de Amberes.

El pintor contrajo matrimonio en segundas nupcias, en 1656, con Elisabeth de Fren, hija del secretario del Consejo del Brabante.

Impulsó la creación de la Academia de Bellas Artes de Amberes, inaugurada en 1663, en el seno de la Cofradía de San Lucas.

Murió en Bruselas en 1690.

En palabras de Robert Genaille, David Teniers II fue: ... *Pintor de gran destreza, violinista virtuoso, hombre culto y todavía más hábil cortesano, pronto supo comprender que debía limitar sus ambiciones artísticas a un estilo agradable de pequeño maestro, adaptando su visión idílica de la existencia rural, a la idea que la corte tenía por conveniente formarse de ella*⁴.

Poco interesado en la corriente barroca (por entonces en pleno apogeo), permaneció apegado a la tradición flamenca de pintura de género. En sus interiores se aprecia claramente la influencia de Adriaen Brouwer, miembro, así mismo, de la “guilda” de san Lucas en Amberes y de la Cámara de Retórica *La Violette*, definitivo introductor del cuadro de género de pequeño formato en los Países Bajos.

David Teniers también realizó algunas pinturas históricas, alegorías, retratos, paisajes (inspirados éstos en los fantásticos paisajes de Herri met de Bles, de Mandijn o de Josse de Momper), también, naturalezas muertas y algunos cuadros pertenecientes al género de los gabinetes de coleccionistas, género surgido en Amberes a principios del siglo XVII, y en el que quedaba plasmado el interés por la pintura en aquellos años. (Uno de estos cuadros, pintado sobre cobre, lo podemos ver en el museo del Prado, *Galería de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo* que incluye la reproducción del cuadro de Tiziano, *Ninfa y pastor* (h. 1570. Viena. Kunsthistorisches Museum). Otra versión de la galería del archiduque se conserva en Bruselas. Musées Royaux de Beaux-Arts)⁵. Teniers es también autor del catálogo ilustrado de la colección del Archiduque, *Theatrum pictorium*, donde copió doscientas cuarenta y cuatro obras italianas para la posterior realización de grabados. Realizado entre 1648 y 1650, se publicó diez años más tarde en latín, flamenco y francés.

Teniers es un gran especialista en la descripción de la vida rural y, por ello, se le considera el recuperador de la tradición de las escenas que reflejan las costumbres populares y la vida cotidiana características de la pintura flamenca del siglo XVI. A partir de entonces, esa forma de realismo, en donde lo “inconveniente” se transformaba en obra de arte, dio lugar a una nueva categoría de pintura: lo “pintoresco”. Uno de los mayores representantes de este tipo de escenas es Pieter Brueghel el Viejo, aunque con un tratamiento más mordaz y grotesco, pero Teniers volcaría una gran dosis de ironía en su serie de escenas de la vida cotidiana con monos. En una de las seis obras que posee el Museo del Prado, *Banquete de monos*, aparece una parrilla, colocada sobre unas brasas, en la que se cocinan media docena de ostras (al parecer, el artista tuvo en cuenta las recomendaciones de Leonardo da Vinci, a las que aludimos más adelante en el estudio

de *Comiendo ostras* de Jacob Ochtervelt (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano).

El pintor consiguió plasmar, bodas, bailes de aldeanos, “kermesses”⁶, ambientes de taberna con hombres fumando o bebiendo, con gran detalle y con una despreocupada visión, aunque, al mismo tiempo, con una intención moralizadora. Los personajes que participan en estas escenas suelen ser bastante numerosos, al igual que en los cuadros de este tipo de Brueghel de Velours y, como sucede con éste último, generalmente, aparecen diversas situaciones representadas⁷.

La influencia de Teniers fue muy grande pues de su obrador salieron un altísimo número de obras. Se le atribuyen cerca de dos mil. Su hermano Abraham, pintor también en la corte del archiduque Leopoldo Guillermo, además de realizar modelos para tapices, se especializó en la pintura de género, siendo la mayoría de sus obras copias de su hermano David.

La extensa producción de Teniers (realizó numerosas versiones de sus “escenas pintorescas”), fue muy elogiada por críticos y escritores de los siglos XVIII y XIX, y copiada por muchos imitadores, tanto en pinturas al óleo como en grabados y tapices⁸.

Sus obras no se limitaron al mercado de Amberes sino que llegaron (como las de Corneille de Vos), hasta la feria anual de Saint Germain-des-Prés en París, ciudad que empezaba entonces a suplantarlo, poco a poco, a Amberes, como primer centro del mundo y del comercio artístico europeo.

NOTAS

1. Jan Brueghel de Velours estuvo al servicio de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, desde 1606, y fue uno de los creadores de la pintura de gabinete. Colaboró con Rubens en diferentes ocasiones.
2. Entre los cuadros que Anna Brueghel aportó en su dote, se encontraba el retrato que Rubens había realizado de Jan Brueghel, su esposa y sus dos hijos mayores, actualmente en la Courtauld Gallery de Londres.
3. Diversos autores dan la fecha de 1651 como el año en que comienza Teniers a trabajar para el archiduque. Esta fecha es omitida por Díaz Padrón (M. Díaz Padrón, colaboración A. Padrón Mérida. *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII*. Tomo II. Prensa Ibérica. Barcelona, 1995. - Museo Nacional del Prado. Madrid, 1995-, p. 233). Robert Genaille indica el año 1647, contradiciendo lo que anteriormente ha dicho: "...“ se instala en Bruselas en 1651”". (R. Genaille *De Rubens a los surrealistas*. Ediciones Garriga. Barcelona, 1959, pp. 84, 176).
4. *Ibid.*, p. 84.
5. En la primera mitad del siglo, las “colecciones de aficionados” se habían convertido en una especialidad del taller de los Francken. *La galería del aficionado Colección de pinturas del marqués de Leganés*) que pertenece actualmente a la, colección Princess Gate de Londres, fue una colaboración de Frans Francken y David Teniers II. Este asunto, también fue cultivado por otros pintores como Willem van Haecht, Jan Jordaens III o Cornelis de Baellieur. El éxito del género perduró hasta final de siglo. Entre los grandes especialistas debemos situar a nuestro pintor, seguido de Jan Brueghel II, Jan van Kessel, Gilles van Tilborch, Gonzales Coques y otros. (Véase, M. Díaz Padrón y M. Royo Villanova. *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Museo Nacional del Prado. Madrid, 1992; J. Berger: *Nodos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona, 2000, pp. 95 - 98).
6. “Kermesse” es una voz francesa que proviene del flamenco *Kerk-misse* (misa en la iglesia), nombre que se dio a las fiestas parroquiales y ferias anuales. Con el tiempo pasó a definir cualquier tipo de fiesta al aire libre en una zona acotada. Resulta interesante comparar estas “fiestas campestres” de ambiente rural, llenas de tal regocijo que casi raya en el desenfreno (un espléndido ejemplo es la tabla de Rubens del Louvre, *La Kermesse*), con las elegantes y sosegadas fiestas en el campo que han reflejado

algunos pintores holandeses, como por ejemplo: Esaias van de Velde, *La fiesta campestre*; o Dirck Hals, *Una fiesta al aire libre* (ambas en el Rijksmuseum de Amsterdam).

7. La colección Thyseen-Bornemisza posee otra tabla de Teniers, *Fumadores en un interior* (h. 1637), además de los dos cobres que realizó en colaboración con Jan van Kessel. que estudiamos más adelante en el apartado La Música, lo Humano y lo Simbólico)

8. El suegro de Teniers, Brueghel de Velours, ya había plasmado escenas parecidas. Tenemos cuatro de estos cuadros en el Museo del Prado, todos ellos de grandes dimensiones, sobre los cuales, Sánchez Cantón hizo el siguiente comentario: "... transmite (Brueghel) la alegría de gentes que disfrutan de un vivir humilde y holgado, ideal de aquel pueblo que los archiduques, con su buen gobierno, consiguieron realizar". (F. J. Sánchez Cantón. *Los pintores de cámara de los Reyes de España*, -s. n-, Fototipia de Hauser y Menet. Madrid, 1916, citado por Díaz Padrón en *op. cit.*, p. 233). De entre 1611-1613, son *Boda campestre* y su "pendant", *Banquete de bodas presidido por los archiduques*. En la primera, una comitiva circula en procesión en torno a una iglesia; en ella participan tres músicos que tañen dos violas *da braccio* y una viola *da gamba* tenor (sujetada con bastante dificultad al tener que ir andando); abre el cortejo un tamborilero al que le corresponde marcar el pulso para facilitar el paso de los participantes. En el banquete, los mismos tres músicos de la comitiva, siguen tocando, con "poco ánimo", sus respectivas violas. De 1623 son los otros dos cuadros. En el *Banquete de bodas*, (donde, están también presentes los archiduques), se destaca un grupo de campesinos danzando animada y desordenadamente al son de una gaita y una viola *da braccio*; en primer plano aparecen la esposa de Brueghel, Catherine, con su hija Anna (la futura esposa de David Teniers II), en brazos y su hijo Ambrosio, además de otra niña. En el *Baile campestre ante los Archiduques*, "pendant" del anterior, se puede ver, encima de un carro a modo de palco, a seis intérpretes tocando instrumentos "cultos": flauta travesera, tres violas *da braccio* y una viola *da gamba*; tras los bailarines, dos trompetas colaboran al efecto de dar una mayor solemnidad a la fiesta. En primer plano se autorretrata Brueghel con su mujer y sus hijos. La danza que aparece en esta tabla está interpretada sólo por mujeres formando una larga cadena o rueda abierta. Otra danza en forma de cadena pero más complicada, pues pasa por debajo de puentes formados por algunas parejas que sujetan pañuelos, la podemos contemplar en la magnífica *Danza de aldeanos* de Rubens, también en el Museo del Prado.

ILUSTRACIONES



1. *Fiesta aldeana*. David Teniers



2. *Fiesta campestre* (nº cat. 1986) David Teniers



3. *Fiesta campestre* (nº cat. 1987)
David Teniers



4. *Fiesta y comida aldeana*. David Teniers



5. *Fumadores en un interior*. David
Teniers



6. *La Kermesse*. Rubens



7. *Escena aldeana con hombres bebiendo.*
Atribuido a Adriaen Brouwer.



8. *El baile del huevo.* Pieter Aertsen



MICHIEL SWEERTS

Soldados jugando a los dados

H. 1656-1658.

Óleo sobre lienzo.

86,7 x 74 cm.

Instrumento musical: tambor militar.

El lienzo, *Soldados jugando a los dados* de la colección Thyssen-Bornemisza, se ha relacionado con otras tres obras de Sweerts en las que representa jugadores: *Jugadores de damas* -fig. 1- y *Jugadores de cartas* -fig. 2- (ambas en el Rijksmuseum de Amsterdam) y *Jugadores de damas* -fig. 3- (París. Museo del Louvre). Estos cuatro cuadros se han descrito como una serie realizada por el pintor durante sus últimos años en Roma, pero ello implicaría, en opinión de Gaskell, cierto grado de coherencia entre ellos, lo cual es apenas probable¹. Este estudioso, también señala un cuarto cuadro en la Academia de Haarlem, en el que la postura del jugador de la derecha se puede comparar con el de la chaqueta amarilla de nuestro cuadro, pero considera que el asunto está mejor tratado en el cuadro de París².

Sweerts ha recogido en este lienzo, un momento de descanso de dos soldados³ que se entretienen jugando a los dados sobre un tambor militar. A pesar de la notoria reputación de jugadores deshonestos y tramposos⁴, en esta ocasión se ha querido ver también un significado distinto al juego de dados, que aludirían a la suerte de los soldados como víctimas de Fortuna⁵ por ello, el pintor podría también haber plasmado la ansiedad del soldado por conocer su suerte antes de ir al campo de batalla.

Detrás de los dos soldados, hay otras tres figuras masculinas (suponemos que son otros tres soldados), que apenas se pueden percibir en el oscurísimo fondo⁶.

La más alejada de ellas, junto a una cancela abierta, podría ser un soldado que está haciendo guardia, y que parece mirar a los jugadores; lleva una especie de vara larga con un pequeño y extraño elemento circular (¿un adorno?) de un llamativo rojo bermellón, con el centro negro. Gaskell opina que sería un arcabuz⁷.

Las otras dos figuras más próximas a los jugadores son, un soldado de pie, aunque algo encogido y embozado en una capa, y otro sentado, en actitud cabizbaja, aunque también podría estar dormitando.

La escena parece transcurrir en un recinto abierto y vallado. Los jugadores están menos abrigados que sus otros compañeros pero también pisan un suelo de tierra, (en donde hay papelillos y otros pequeños desperdicios diseminados, recurso muy frecuente de Sweerts para potenciar el relieve). Reciben un potente foco de luz irreal que proviene de diversos puntos (sería más lógico que proviniera de un fuego cercano y ello explicaría el que los jugadores se hayan quitado las capas; en cualquier caso, es una luz cuya fuente es ambigua). El tipo de iluminación es muy caravagista y hace resaltar el blanco de los cuellos de ambos personajes, además de las mangas de la camisa y la calza que la rodilla doblada del jugador de la izquierda, permite ver. (Hemos encontrado un gran parecido entre este personaje y el autorretrato del artista realizado algunos años más tarde, *Autorretrato* -fig. 4- (1658-1661 Wadsworth. Athenum Museum of Art. - Oberlin (Ohio). Allen Memorial Museum-; así como con el caballero de mirada orgullosa retratado en el cuadro, *Hombre sentado con un joven criado en un interior* -fig. 5- (colección particular).

El foco de luz también recae sobre la llamativa chaqueta amarilla y, algo menos, sobre la roja capa del jugador de la derecha, permitiendo al artista crear un juego de luces y sombras que ayuda a resaltar el volumen de la figura.

En el ángulo inferior izquierdo, vemos una abigarrada naturaleza muerta (motivo repetitivo de estos asuntos). Aparecen apoyadas, en lo que nos parece un cubo de madera tumbado, varias partes de una armadura: yelmo, peto, espaldar, rodillera; junto con una bandera o estandarte (cuya suciedad casi nos impide reconocer su primitivo color blanco), que aparece reclinada sobre ellos.

Volvamos a los jugadores. Se acaba de producir una tirada. Parece que la suerte no está al lado del jugador de la chaqueta amarilla que contempla desolado la jugada que ha salido. ¿Habrá perdido la apuesta?. ¿Se trata, acaso, de una premonición de mala suerte?... Su compañero le mira con preocupación.

El tambor en este lienzo ha cambiado su cometido de instrumento musical por el de mesa de juego. Aún así, podemos ver que se trata del tambor llamado “redoblante”. Este tipo de instrumento posee una caja de considerable altura y no lleva bordón; se toca con

dos largas baquetas forradas, y su sonoridad es más oscura y sorda que la de los otros tambores militares. (Wagner lo emplea en la orquesta de *La Walkiria* y en la de *Parsifal*).

Ya hemos hablado anteriormente del uso militar de este instrumento. Desde la época de Carlomagno los “tabors” resonaron en las batallas, y los caballeros cruzados aprendieron a distinguirlos de los “nacaires” (timbales)⁸. En el museo del Prado podemos ver representados estos últimos en el cuadro de Peeter Snayers, *Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda* -fig. 6- donde aparece un timbalero a caballo formando una fanfarria junto con catorce trompeteros. (Los timbales son los instrumentos que acompañaban a la caballería, los tambores, a la infantería).

El tambor es el instrumento idóneo para las marchas militares. Desde principios del siglo XVI, se empieza a reglamentar su uso en los ejércitos; se establecen sus dimensiones y se crean fórmulas rítmicas codificadas a la vez que se desarrollan técnicas de interpretación. Hasta finales del siglo XVIII, tenía una caja relativamente alta en relación al diámetro. Durante la revolución francesa alcanzó unas dimensiones similares a las actuales. La epopeya napoleónica serviría para enriquecer su repertorio de “marchas”, “toques” y “retretas”.

A mediados del siglo XVI, se puso de moda el llamado “tambor turco” (bombo), con la caja de poca altura en relación con el gran diámetro de sus membranas. Se tocaba verticalmente, con palillos o macillos, y se sujetaba al cuerpo del instrumentista por medio de unas tiras de cuero. Un ejemplo de este membranófono lo tenemos en *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* -fig. 7- de Tiziano, en el Museo del Prado. A la música culta se incorporará a finales del siglo XVII, la música culta. Se señala la ópera de Giovanni Domenico Freschi, *Berenice* (1680), como título y fecha de presentación del “tambor turco” en la orquesta. Pero será en el siglo XVIII cuando se ponga de moda la llamada *musica alla turca*, que contenía ritmos e instrumentaciones inspirados en el exotismo oriental. Algunos ejemplos de esta estética son: *El cadí engañado* de Gluck (1761); *El rapto del serrallo* de Mozart (1782); o *La caravana del Cairo* de Grétry (1783). Una de las sinfonías londinenses de Haydn, la n° 100, ha sido también llamada, en ocasiones, *Sinfonía turca*; en el segundo movimiento intervienen el “tambor turco”, los címbalos y el triángulo, que volverán a aparecer en los compases finales de la sinfonía. Los tres instrumentos eran absolutamente inhabituales en la música sinfónica de la época.

El tambor, junto con otros instrumentos de viento y percusión, abandonados por los ejércitos del Sur tras su derrota en la guerra de Secesión de los Estados Unidos, serían recuperados por los esclavos negros liberados, y tras añadirlos a sus *blues* y a sus *spirituals songs* en las bandas callejeras, dieron lugar a un nuevo género musical, el jazz. Si los esclavos sólo habían dispuesto de un único instrumento de percusión: sus manos, o todo lo más, los humildes cacharros de sus casas (“baterías” de cocina), desde el último tercio del siglo XIX, fueron reuniendo, además de tambores, instrumentos de percusión *ad libitum*, hasta crear un nuevo instrumento (en realidad, un conjunto de instrumentos “atrapados”), que tomó el nombre de *traps* (batería de jazz).

En la historia de la pintura, este instrumento, como era de esperar, ha tenido un papel destacado en las representaciones de asuntos militares, y cívico militares. Ya nos hemos referido a él al comentar anteriormente algunas obras de los Teniers y otros pintores flamencos, pero lo mismo sucede en la pintura holandesa del siglo XVII. Recordemos su destacada presencia en la *Ronda de noche* -fig. 8- de Rembrandt o en *La celebración de la Paz de Münster en el cuartel general de la Guardia de San Jorge de Amsterdam* -fig. 9- de van der Helst (ambas obras en el Rijksmuseum de Amsterdam).

Sándor Márai, en *El último encuentro* (que, en cierta manera, es también una batalla aunque sólo entre dos hombres), nos dejó la opinión de uno de los protagonistas sobre la música en el mundo militar:

El general sospechaba que la música no era una pasión exenta de peligros. Naturalmente, en la Academia no toleraban ninguna rebeldía, ni siquiera la rebeldía musical. El conocimiento de la música, del concepto de la música, formaba parte, hasta cierto punto, de la educación, pero solamente, en un sentido general. Sólo sabían de la música que se ejecuta con trompetas y tambores, que el director va delante, alzando a veces un bastón de plata, y que detrás de los músicos marcha un poni, arrastrando un enorme tambor. Esta música suena fuerte y ordenada, proporciona la disciplina necesaria para el desfile de las tropas, atrae a los civiles a la calle, y constituye una parte indispensable en cualquier ceremonia militar. Los soldados desfilan más disciplinados al compás de la música. Aquélla música era a veces divertida, a veces pomposa y festiva. Por lo demás, nadie en absoluto prestaba ninguna atención a la música⁹.

Además de las pinturas donde aparecen tipos populares y escenas callejeras inspiradas en la ciudad de Roma, realizó ocasionalmente retratos y pintó una serie de figuras de medio cuerpo o de busta de jóvenes, niños y ancianos. Estas figuras se presentan sobre un fondo oscuro y neutro, girando la cabeza a un lado y recibiendo la iluminación de un foco colocado a la izquierda. Un ejemplo destacado es *Niño con un sombrero* del Wadsworth Atheneum de Hartford.

NOTAS

1. I. Gaskell: . *op. cit.*, p. 224

2. *Ibid.*

3. En el siglo XVI, los artistas holandeses han representado con bastante frecuencia, los cuartos de guardia o los momentos de ocio de los soldados; ejemplo de ello lo tenemos en el cuadro de Anthonie Palamedesz, *Cuarto de guardia con soldados* (Nueva York, Otto Naumann, Ltd.); Pieter de Hooch, *Dos soldados con una sirvienta y un trompetero* (Zurich, Kunsthaus The Betty and David M. Koetser Foundation); *Soldados jugando a las cartas* (Zurich, colección privada) -los tres reproducidos en *Vermeer and the Delft school*, *op. cit.*, pp. 267, 268, 273-. Otros artistas flamencos además de Sweerts, como David Teniers el Joven con su *Puesto de guardia*, lleno de detalles, (San Petersburgo, Museo del Ermitage), o su hermano Abraham, *Un cuerpo de guardia* (al que nos hemos referido en nota 9), y su “pendant” *Un cuerpo de guardia* (con un joven asistente negro), han mostrado en estas obras una clara conexión con el arte holandés. La Guerra de los Treinta Años (asunto frecuente en el repertorio temático de los pintores flamencos), generó escenas militares como las acabadas de citar. En los pintores holandeses, hubo una intención mucho más satírica al interpretar este asunto en sus “alegres compañías” con cortesanas.

4. Sobre los distintos juegos de los soldados, reglas y maneras de pagar las deudas, ver H. J. C. von Grimmelshausen, *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. Ed. R. Tarot. Tübingen, 1967.

5. La diosa Fortuna, aparece representada en el lienzo de Jan Steen, *Tan fácil como viene se va* (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen). En un cuadro de Veronés que estaba en el Kaiser- Friedrich Museum de Berlín (nº 303 del cat. de 1931), y que fue destruido en mayo de 1945, aparecía la diosa Fortuna con un dado en la mano (citado por G. De Tervarent, *op. cit.* art. “dé”).

6. Gaskell destaca la actual situación del fondo, oscuro y descolorido, que en un principio, probablemente, estuvo iluminado por un resplandeciente cielo de color púrpura, que anunciaba el amanecer. (I. Gaskell: *Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Sotheby's. Londres, 1990, p. 224).

7. *Ibid.*

8. El timbal procede de los *naqqâra* árabe, traídos por los cruzados de Oriente; instrumentos de no muy grandes dimensiones, con forma de cuenco de cobre, sobre el que se extendía una membrana. Se tocaban siempre por pares, sujetos a la cintura, utilizándose, sobre todo, en la caballería; su uso militar se prolongó hasta la segunda mitad del siglo XVIII. (F. R. De Tranchefort, *op. cit.*, p. 91.
9. S. Márai. *El último encuentro*. Salamandra. Barcelona 1999-2002, pp. 47-48.

DATOS BIOGRÁFICOS

Michiel Sweerts nació en Bruselas, en 1624. Se sabe muy poco de sus primeros años excepto que fue bautizado en la iglesia de San Nicolás de su ciudad. Su padre era un comerciante de tejidos.

Documentos posteriores sitúan a Sweerts, en 1646, residiendo en Roma junto con otros artistas del Norte. Nada se sabe sobre su formación o sus viajes de estos años de juventud, en los que realizó obras costumbristas en la tradición de los *bamboccianti*, los seguidores de Pieter van Laer *il Bamboccio*, “... en las que se puede apreciar la influencia del frío caravagismo napolitano”¹.

En 1647, asiste a las reuniones de la Academia de San Lucas de esa ciudad, de la que no llegó a ser miembro, sino “agregado”, encargándose de recolectar entre sus compatriotas donativos en especie para provecho de la Academia². Casi diez años después, regresó a los Países Bajos.

Algunas de sus primeras obras están también inspiradas en el círculo de los Le Nain, por lo que se supone que haya viajado a Francia³. (Sweerts, ya había plasmado este ambiente en cuadros de la década de los 50 y los 60; entre los que destacamos: *En el estudio* (1652. Michigan. Detroit Institute of Arts); *La clase de dibujo* (1656-1658. Haarlem. Frans Hals Museum); *Niño dibujando la cabeza de un emperador romano* (h. 1661. Minnesota. Minneapolis Institute of Arts).

Establecido en Bruselas, abrió una academia de dibujo, a semejanza de las italianas; institución bastante insólita, en los Países Bajos. También fue miembro de la Cofradía de San Lucas en Bruselas.

Durante algún tiempo vivió en Amsterdam, ingresando, en 1661, en una comunidad de jesuitas franceses como hermano lego⁴.

En 1662, se embarcó para las Indias acompañando a un grupo de jesuitas misioneros, (al parecer, le separaron de esta misión debido a su indisciplina e inestable carácter).

Murió en Goa, en la misión jesuita portuguesa, en 1664. Los dos años anteriores a su muerte son bastante oscuros.

La utilización del color en su obra, en la que consiguió reflejar unas tonalidades plateadas especiales, destaca de la del resto de los pintores nórdicos que trabajaron en Italia⁵.

Podemos comprobar ese magnífico empleo del color en el cuadro de la colección Thyssen-Bornemisza, *Muchacho con turbante y un ramillete de flores* (h. 1658-1661), que Sweerts realizó al final de su etapa en Amsterdam⁶.

NOTAS

1. P. Fierenss: *L'Art Flamand*. Librairie Larouse. París, 1945, p. 430.
- 2 V. Bloch y J. Guennon: *Michiel Sweerts*. Éd. L. J. C. Boucher Gravenhage, 1968 p. 12.
3. J. M. Pita Andrade y M. Borobia, *op. cit.*, p. 436.
4. *Ibid.*
5. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 618.
6. De este retrato nos dicen Pita Andrade y Borobia, que su manifiesta ambigüedad hizo que la crítica tardase en determinar que se trata de un muchacho. Como tal, fue definido a partir de su exposición en Rotterdam, en 1958. (J. M. Pita Andrade y M. Borobia: *Maestros antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1992, p. 437). Sin embargo al estudiar la obra del artista, hemos encontrado un gran parecido con los rasgos (aunque más maduros) de la mujer que aparece retratada en *Una joven sirvienta* (Wadsworth. Atheneum Museum of Art). ¿Se trata de la misma persona al cabo de algunos años?, ¿podría ser la madre o alguna hermana del muchacho?...

ILUSTRACIONES



1. *Jugadores de damas*. Michiel Sweerts



2. *Jugadores de cartas*. Michiel Sweerts



3. *Jugadores de damas*. Michiel Sweerts



4. *Autorretrato*. Michiel Sweerts



5. *Hombre sentado con un joven criado en un interior*. Michiel Sweerts



6. *Isabel Clara Eugenia en el Sitio de Breda*.
Peeter Snayer



7. Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando. Tiziano



8. Ronda de noche. Rembrandt



9. La celebración de la Paz de Münster en el cuartel general de la Guardia de San Jorge de Ámsterdam. Van der Helst

PINTURA FLAMENCA

LA MÚSICA, LO HUMANO Y LO SIMBÓLICO



DAVID TENIERS II y JAN VAN KESSEL I

La rendición de los rebeldes sicilianos a Antonio de Moncada en 1411

1663.

Óleo sobre cobre.

54 x 68,2 cm.

Instrumentos y elementos musicales: laúdes, cistros, *pochette*, violines, panderetas, trompetas naturales, flauta de pico, oboes o cornetas, libros de música y pájaros cantores.

Estamos de nuevo ante un cuadro de David Teniers II (o el Mozo), del que hemos estudiado anteriormente su *Fiesta campesina*, (Siglo XVII. Pintura Flamenca. Apartado La Música y lo Humano). En esta ocasión la obra cuenta con la colaboración de Jan van Kessel I (o el Viejo). Ambos trabajaron conjuntamente en múltiples ocasiones.

Diversas colecciones poseen obras en colaboración de estos dos artistas, entre ellas, la colección Wallace de Londres, el Museo del Louvre (*Las burbujas de jabón* -fig. 1-), los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas, el Amstelkring Museum de Ámsterdam o el Montreal Museum of Fine Arts de Quebec.

Los dos cobres de Teniers¹ y van Kessel de la colección Thyssen-Bornemisza, pertenecen a un conjunto de veinte cuadros realizados entre 1663 y 1667⁽²⁾, que Lluís Guillem de Moncada³, Príncipe de Paternò⁴, y, más tarde, su hermano, Ignasi de Moncada, conde de Adernò y gobernador de los Países Bajos, encargaron para ofrecer como regalo de bodas a Fernando de Aragón y Moncada (hijo de Lluís Guillem), y a su esposa, María Teresa Fajardo de Mendoza, quienes contrajeron matrimonio en 1665⁽⁵⁾.

Los Moncadas (o Montcadas), pertenecían a una importante familia de la nobleza catalana⁶, cuya historia está vinculada a las gestas más importantes de la corona de Aragón⁷. El interés en recordar toda una serie de hazañas de antepasados, sucedidas doscientos cincuenta años atrás, está, sin duda, motivado por el deseo de destacar ante los Fajardos, el abolengo y los valores militares de los Moncadas.

Las hazañas de Guillem Ramòn, capitán de Caltagirón y de Catania, al servicio de Fernando rey de Nápoles en la lucha contra los rebeldes sicilianos, y de su hermano pequeño ⁸, Antonio de Moncada, así mismo al servicio de Fernando en la conquista de Nápoles, quedan recogidas en la serie de pinturas que está dividida en dos bloques. Al primero de ellos pertenecen doce escenas que representan, de forma idealizada, a Guillem Ramòn en diferentes momentos de la segunda conquista de Sicilia, en 1392. De este bloque, seis escenas son de Willem van Herp⁹, cinco de Louis Primo il Gentile (Louis Cousin), y una de Adam Arranz van der Meulen¹⁰.

Las ocho escenas del segundo bloque, conciernen a su hermano Antonio, y están relacionadas con los acontecimientos que se sucedieron a la muerte de Martín II de Sicilia, en 1410, y a la regencia de su viuda, la reina Blanca. Las ocho son de David Teniers el Joven¹¹.

Toda la serie está enmarcada con grecas de Jan van Kessel¹². Los veinte cobres fueron concebidos a la manera de tapices y, de hecho, se sabe que seis de los del primer grupo se tejieron en Flandes¹³.

En todas las escenas, en la parte inferior, en el centro de la greca, aparece un escudo de armas que ha sido identificado como el de Lluís Guillem de Moncada, príncipe de Paternò¹⁴, quien tuvo un enorme interés en la historia de la familia. En 1657, el sacerdote Giovanni Agostino della Lenguèglia, había publicado una historia de los Moncadas dedicada a Lluís Guillem ¹⁵, pero la presente escena no se menciona en el texto de della Lenguèglia.

Debajo del escudo, en una cartela, aparece la siguiente inscripción: *SVMVS BELLI AC PACIS ARBITER REDVNTES IN FIDE PROCERES / EXCIPIT & VENIAM DEPRECANTIBUS SELARGITVR*.

(“Sumo árbitro de la paz y de la guerra recibe a los próceres que regresan de nuevo a su lealtad, concede el perdón a los que se lo piden”).

David Teniers ha representado el momento de la entrega de llaves, símbolo de la rendición de los sicilianos que se habían rebelado contra el dominio de la corona de Aragón.

Un joven paje presenta las llaves en un azafate de plata sobredorada. Tres personajes, arrodillados, en actitud de sumisión, se dirigen a Antonio de Moncada que, de pie, sobre un estrado con dosel y vestido con armadura, recibe las llaves; en su mano derecha lleva

el bastón de capitán general, mientras que la izquierda adopta un gesto de aceptación pero, al mismo tiempo, de benevolencia. La expresión de su rostro es seria y pensativa, sin ningún atisbo de prepotencia. El personaje que está manifestando la rendición es un poderoso señor feudal que luce una lujosa capa de terciopelo rojo y lleva en su costado una magnífica espada. Los otros dos personajes, vestidos a la moda española, tienen una mano apoyada sobre el pecho, en claro acto de reverencia; sus rostros denotan un gran abatimiento. En el ángulo inferior derecho y, en el centro, en segundo término, grupos de militares con armaduras observan la escena o hablan entre ellos. Algunos empuñan lanzas. El que está situado junto al paño recogido del dosel, lleva sobre el hombro una bandera blanca con una, casi inapreciable, franja de color amarillo muy pálido.

La solemnidad del momento queda rota con la presencia de un simpático perrillo que observa todo cuanto acontece.

El fondo está solucionado mediante otra estancia, iluminada con una tamizada luz lateral que destaca levemente las estatuas colocadas en hornacinas. La estatua que podemos apreciar en su totalidad, enmarcada por dos pilastras, representa a Apolo (en el medallón que hay encima aparece, en letras doradas, la palabra “SOL”). El dios, lleva en su mano izquierda, uno de sus atributos, la lira¹⁶.

La escena está bordeada por un fingido y estrecho marco de madera de listón laureado excepto en los ángulos donde es liso. Adosada a él vemos la greca de van Kessel; en ocasiones, traspasa sus límites a fin de obtener un mayor efecto de relieve. En el ángulo inferior derecho aparece la inscripción: *D. Teniers Fec.*

En el centro del borde superior, otro escudo que, igual que el inferior, se repite en todas las escenas. Es posible que sea el escudo de los Moncadas, tras unirse a la casa de Aragón, al contraer matrimonio Francesc de Moncada con María de Aragón.

Debajo aparece la siguiente inscripción:

ANTONIUS MONCADA HVIVS / NOMINIS PRIMVS COMES / ADERNIONIS.

(Antonio de Moncada primer conde de este nombre Adernò)

A derecha e izquierda del escudo, posados en el marco, pájaros exóticos de coloreadas plumas, entonan sus cantos siguiendo la música escrita en dos libros. Aunque la escritura sólo está esbozada, una aumentada visión nos ha permitido diferenciar lo que pretenden ser notas sobre pentagramas, de un texto; por ello, nos atreveríamos a decir

que se trata de cancioneros. Sobre el fondo negro destacan también unas florecillas blancas a las que acompañan ligeras ramitas verdes.

En el borde inferior, a la derecha del escudo, aparece un ramo de flores, del que un angelillo ha cogido un clavel. A continuación, un juego de aguamanil en plata sobredorada, cincelado y torneado, formado por un jarro de pico con el cuerpo ovoide, y una fuente, sobre la que aparecen depositadas dos llaves atadas con una cinta; una tercera llave está caída al lado, y los extremos de otras dos, sobresalen por detrás de la fuente. Esta última se apoya en un refrescador de vino, que contiene dos botellas; tras él, asoma un angelillo coronado con laurel que levanta una fina copa de cristal en actitud de brindis.

A la izquierda del escudo encontramos otros dos angelillos que tejen coronas de laurel; en medio de ellos hay un ramo de flores similar al anterior.

En el ángulo inferior izquierdo, apoyada sobre un pie, vemos la parte superior de una armadura y el casco adornado con vistosas plumas de color blanco, azul, rojo y verde. Por encima aparece todo un despliegue de instrumentos musicales: una trompeta natural adornada con un estandarte rojo y tres borlones (de la que no se ve el pabellón ni la embocadura); un laúd del que contemplamos en su totalidad la caja y dos fragmentos del mástil; y un cistro de cinco cuerdas (aunque, aparentemente, van Kessel ha incluido seis clavijas), que se nos muestra en su totalidad. Este último instrumento oculta la página derecha de un libro; en la página izquierda, a modo de título enmarcado, hemos querido leer la palabra, *canti*. Vemos otro libro, esta vez cerrado y lujosamente encuadernado, sobre cuyo canto se apoya también el cistro. Por detrás de ellos, asoma el pabellón de un oboe o de una corneta, y una pequeña parte del tubo con el primer agujero; aparece también parte de un arco recto del que vemos el talón, y parte de otro arco mucho más curvado. También aparece un extraño mástil con tres clavijas en su costado (ello nos lleva a pensar en su posible pertenencia al laúd pero no parece que sea prolongación de los dos fragmentos cercanos a la caja), y un extraño clavijero con tres clavijas, pegado al talón del primer arco.

Detrás de todos ellos, una *pochette*¹⁷ en la que podemos apreciar las cuatro cuerdas y los oídos en forma de doble “c” orientados hacia fuera, similar al modelo que Marin Marsenne incluyó en su *Harmonie universelle*.

El final del mástil y el arranque del clavijero del cistro se apoyan sobre una pandereta de dos órdenes que, a su vez, nos oculta el mástil y el clavijero de un violín situado en segundo término, y del que sólo se nos muestra parte de la caja con el puente.

Entre la pandereta y el arco, asoma la mitad superior de una flauta de pico. Ya hemos hablado de este aerófono en el estudio de *La Asunción de la Virgen* de Johann Koerbecke (Siglo XV. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino), y en la *Anunciación para el retablo de Madrid* y la *Inmaculada Concepción* de El Greco (Siglo XVII. Pintura Española. Apartado La Música y lo Divino)

En la flauta que ha representado van Kessel, podemos apreciar la característica embocadura y los cuatro primeros agujeros de digitación.

Sobre el conjunto de instrumentos, un angelillo que nos da la espalda, tira de los extremos de un lazo que está atado a una argolla.

En el ángulo superior derecho, otro angelillo repite la misma operación que su compañero, pero ahora van Kessel lo ha situado de frente. Bajo él, otra trompeta natural, de la que no se nos muestra la embocadura, adornada con cinco borlones y estandarte; este instrumento es muy parecido a la trompeta natural con tres borlones -fig. 2- de la Colección de Instrumentos Musicales del Museo Nacional de Alemania en Nuremberg construida por Johann Carl Kdisch en dicha ciudad, alrededor de 1700.

Un extremo del estandarte de nuestra trompeta, cubre el mástil y el clavijero de otro cistro. La pandereta también se repite, en esta ocasión podemos contemplar su interior. Se repite también el violín, al que podemos ver ahora, prácticamente, en su totalidad, y ello nos permite apreciar una caja de resonancia de aros muy anchos, lo que no ocurre en el caso de su homólogo.

Por debajo del cordal vemos el pabellón y el primer agujero de lo que podría ser un oboe o una corneta.

Dos libros de música, uno abierto y otro cerrado, completan el conjunto.

Debajo, enlazando con el angelillo que está brindando aparece la parte superior de otra armadura de la que, ahora, se nos muestra el espaldar; está adornada con una banda roja que atraviesa la coraza.

Son precisamente los toques de rojo en diversas intensidades, junto con los suaves azules, los que resaltan figuras y objetos en una atmósfera un tanto áurea.

La fama y el heroísmo militar de Antonio de Moncada han sido representados por van Kessel mediante las armaduras y los pertrechos militares. En general, todos los elementos que ha utilizado el pintor son muy del gusto flamenco; muchos de ellos forman parte de la típica naturaleza muerta (*pronk*), que muestra la abundancia y los refinados objetos decorativos.

Al ser el cuadro un encargo, está destinado a rememorar las hazañas de un antepasado y a enorgullecerse de ellas; hazañas que merecen estar rodeadas del júbilo musical procedente de instrumentos y de aves exóticas¹⁸. Es de suponer que el artista ha pintado unos determinados instrumentos en la suntuosa y elegante greca, sencillamente, porque le gusta su forma y puede que también su timbre; en todo caso, son acordes con los instrumentos utilizados a mediados del siglo XVII. Muchos de ellos, principalmente laúdes y violines, fueron elementos habituales en la representaciones de *vanitas*, ya fuera como símbolo de la fugacidad de la existencia humana, dada la naturaleza efímera del sonido y de los placeres sensuales, o como símbolo de elevación espiritual y de triunfo sobre la caducidad humana alcanzado mediante el ejercicio del arte musical (esta suele ser la interpretación más extendida pero la ausencia de inscripciones explicativas y el silencio de las fuentes historiográficas de la época, hace difícil llegar a conocer el significado exacto de estos simbolismos).

La manera en que están colocados los instrumentos en la greca de nuestra escena, nos lleva a pensar en las magníficas naturalezas muertas “musicales” de Evaristo Baschenis (entre otros lugares, en Milán (Pinacoteca di Brera) -fig. 3-; Bérgamo (Accademia Carrara) -fig. 4-; en Bruselas (Musées Royaux de Beaux Arts) -fig. 5-, con los instrumentos tumbados o inclinados en complicados escorzos.

Van Kessel ha querido incluir también otra fuente musical frecuentemente presente en su obra: los pájaros.

Desde que el hombre hace música, ha deseado imitar el canto de los pájaros²⁷ ¹⁸. 20? A través de los siglos, músicas populares y cultas han hecho referencia a trinos y gorjeos.

En el siglo XVI, Clément Jannequin, con su extraordinario dominio del contrapunto, imitó el canto de los pájaros en dos de sus obras más conocidas, *La alondra* y *El canto de los pájaros*. Uno de los madrigales compuesto un siglo más tarde, por el inglés Thomas Ravenscroft, tiene como título, *De todos los pájaros que yo he visto*. Monteverdi también los evocaría en el madrigal, *Lindo pajarillo que cantando vas*.

La música instrumental barroca también se acercó a los pájaros, un ejemplo es el célebre, *Ruiseñor enamorado* de François Couperin, y la *Sonata a trè “in imitation of birds”* de William Williams, a la que nos hemos referido en el estudio de *La Asunción de la Virgen* de Johann Koerbecke, (Siglo XV. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino). En este mismo estudio, hemos citado también el *Concierto en Re mayor para flauta piccolo u ottavino*, “*il gardellino*” de Antonio Vivaldi.

En el Clasicismo, dos cuartetos de Haydn llevan por título, uno, *La alondra*, y otro, *El pájaro*. *La pajarera* es el sobrenombre de un quinteto de Boccherini. Pero será el simpático “Papageno”, con su jaula y su flauta de Pan, el más conocido representante del gremio de pajareros, tras ser immortalizado por Mozart en su *Flauta mágica*. Franz Anton Hoffmeister en un insólito grupo, reuniría a dos aves con un solípedo en *El gallo, el cucú y el asno*.

En el Romanticismo, Beethoven tuvo en cuenta el canto de los pájaros a la hora de orquestar su *Sinfonía pastoral*. Tampoco el piano de Schumann se olvida de estos animalillos cantores, cuando evoca al “Pájaro profeta” en sus *Escenas del bosque*.

En este sentido, los *lieder* románticos están repletos de *Nachtigallen* (ruiseñores).

En el siglo XX, Stravinsky se iniciaba en la ópera con *El ruiseñor*, y con *El pájaro de fuego*, en el ballet. Respighi ha llevado, *Los pájaros*, a la orquesta, mientras que Ravel, ha evocado poéticamente los *Pájaros tristes* desde el piano. Una sonata de Vaughan Williams tiene como título, *Sonata imitando a los pájaros*. Granados, en el tercer “cuadro” de sus *Goyescas*, hace dialogar a su maja quejosa con el ruiseñor. La pasión ornitológica ha sido la fuente de inspiración de Messiaen para su “Abismo de pájaros” del *Cuarteto*, y para su gran ópera sobre Francisco de Asís, el santo que predicó a los pájaros. El finlandés Einojuhani Rautavaara, ha trasladado su misticismo hasta un insólito *Concierto para pájaros y orquesta*. Michael Lévinas, alumno de Messiaen, siguiendo los pasos de su maestro ha escrito la ópera electroacústica *La conferencia de los pájaros*, basada en un poema de Farid ud-din Attar (2ª mitad del siglo XII) que describe la senda sufí hacia la iluminación a través de una alegoría: la búsqueda que emprenden los pájaros del mundo para encontrar a su rey¹⁹.

Como final de este recorrido, citamos el hermanamiento de la música de Jesús Villa Rojo en sus *Cartas a Génica*²⁰, con el poema de Juan Ramón Jiménez, en el que recrea la imagen de los pájaros cantores como signo de felicidad:

... Cantan pájaros únicos,
no sé si en estos árboles,
o en los de la otra orilla –el paraíso-.
El aire tiende puentes,
de todo a todo;
y el corazón va y viene, en paz, en ellos,

loco, juguetero, libre.
¡Y qué olores lo pasan,
de flores conocidas

*y desconocidas!***21.**

NOTAS

1. Entre otras pinturas sobre cobre de David Teniers destacamos, *Interior de una cocina* (La Haya, Mauritshuis. Real Gabinete de Pinturas); *La tentación de san Antonio* (Boston, colección privada); *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas* (Madrid. Museo Nacional del Prado). Las tres están comentadas y reproducidas en el catálogo de la exposición *Copper as Canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775*. Phoenix Art Museum. Oxford University Press. Nueva York, 1999, pp. 293, 294, 295, 296, 297.
2. Otros dos cobres que pertenecen a esta serie son, *Guillermo Ramón de Moncada ante el rey de Aragón*, de Louis Cousin (Londres, John van Haeften Gallery) en donde la orla no contiene ningún instrumento musical, y *Antonio de Moncada deteniendo a Bernardo de Cabrera*, de David Teniers el Joven y Jan van Kessel el Viejo (Munich, colección privada), cuya orla sólo incluye un tambor militar (ambos reproducidos en I. Gaskell: *Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Sotheby's. Londres, 1990, pp. 528, 531).
3. Lluís Guillem de Moncada y La Cerda fue, además de príncipe de Paternò, duque de Montalto y de Bivona y, durante algún tiempo y sucesivamente, suplente de virrey, capitán general en Cerdeña, general de caballería en Nápoles, y virrey de Valencia; tras la muerte de su segunda mujer, Luisa Catalina de Moncada, en 1662, recibió las órdenes sacras, ascendiendo al cardenalato en carrera fulgurante, lo que no fue óbice para ser nombrado, tres años después, mayordomo mayor de la reina.
4. Paternò es una ciudad situada a los pies del Etna. A la entrada (viniendo de Catania), se encuentra "Villa Moncada", con hermosos jardines, fuentes y estanques. El filántropo Carmelo Moncada, conde de San Pere de Montfort (descendiente de los nobles catalanes, fallecido en 1799), donó el terreno para su construcción. En el castillo de esta misma ciudad, mandado levantar por Ruggero il Normanno, en 1073, la reina Blanca I de Navarra promulgó, en 1405, los *Consuetudini della città de Paternò*. En España se conserva el castillo-palacio de los Moncada en Mequinenza (Zaragoza), construido en el siglo XIV y restaurado hacia 1959; también hay un palacio Montcada en Fraga que actualmente es la sede de la Delegación de Cultura y alberga, además, el archivo histórico y la biblioteca municipal, así como salas de exposiciones.
5. Díaz Padrón señala que la mayoría de estos cobres fueron pasando a los descendientes de José Fadrique Álvarez de Toledo y Osorio marqués de Villafranca,

(segundo marido de Catalina de Aragón, Moncada Fajardo y Rivera, hija única de Fernando de Aragón y María Teresa Fajardo); Jose María Álvarez de Toledo (desde 1779 duque de Medina Sidonia), dejó estas obras a sus herederos, los sucesivos duques de Medina Sidonia, probablemente en el Palacio de Cervellón, Madrid, hasta ser vendida esta propiedad por el último marqués de Villafranca y pasar entonces a manos privadas. (M. Díaz Padrón, *La pintura flamenca del siglo XVII en España* 1975, tesis doctoral no publicada. Universidad Complutense. Madrid 1975, IV, p. 1564; citado por I. Gaskell *op. cit.*, pp. 524,528).

6. La reina Elisenda de Moncada, esposa de Jaime II, está enterrada en el Monasterio de Pedralbes, antigua sede de parte de la colección Thyssen-Bornemisza.

7. Véase, S. Sobrequés i Vidal: *Els barons de Catalunya*. Vicens-Vives, Barcelona 1970 (3ª ed).

8. Antonio de Moncada no fue el sucesor directo de Guillem Ramón sino del hijo de éste, Joan Tomàs.

9. Sobre este pintor véase, Díaz Padrón: “Obras de van Herp en España”, *Archivo Español de Arte*, 1977, pp. 361-368; 1978, pp. 1-27; “Nuevas pinturas de Guillaume van Herp”, *Miscelánea de Arte. Instituto Diego Velázquez*, Madrid, 1982, pp. 168-171.

10. I. Gaskell, *op. cit.*, p. 78.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

13. Gaskell da noticias sobre la trayectoria de estos tapices. (*Ibid*).

14. La identificación fue hecha por Niklas Freiherr von Schrenk en correspondencia no publicada de fecha 23 de octubre de 1969, conservada en Lugano, en el archivo de la colección. (*Ibid*, nota 2).

15. G. A. della Lenguiglia, *Ritratti della prosapia, et heroi Moncadi nella Sicilia. Opera historica-economiastica*. Valenza, 1657; también es autor de la crónica, *Guerre de Genovesi contro Alfonso re d'Aragona*. Pier Giovanni Calenzani. Génova 1643.

16. Hemos mencionado este instrumento al hablar del origen y desarrollo del arpa, en el estudio de *La Virgen con el Niño entre ángeles* del Maestro de la Madonna André (Siglo XV. Pintura de los Países Bajos. Apartado La Música y lo Divino)

17. Analizamos este instrumento más adelante, en el estudio del cuadro de Le Nain *Los jóvenes músicos*. (Siglo XVII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano).

18. En el Museo del Prado tenemos tres ejemplos de estos conciertos. Dos, muy curiosos, de Frans Snyders: en el nº de cat. 1758, una lechuza aparece posada sobre un

libro de música que, a su vez, cuelga de dos ramas; los demás pájaros no le prestan la menor atención; la lechuza dirige su mirada, fija y perdida, al espectador. Sin embargo, en el nº de cat. 1761, todas las aves siguen el texto de la canción que está colgada de una rama seca. El tercer ejemplo es de Jan Fyt: en un papel pautado que está colocado sobre un tronco seco se lee, “La Música, 1661”. Entre la gran variedad de aves cantoras que aparecen en el cuadro, destaca un gigantesco pavo real.

19. En el Festival de Música que se celebró en Kfar Blum (Alta Galilea), del 22 al 29 de julio de 2002, se incluyó un concierto con música que imita el canto de los pájaros (según el folleto informativo del festival, “...incluso compite con éstos”). El concierto abarcaba obras desde la Edad Media hasta el siglo XX. En Madrid, del 9 de mayo al 9 de junio del 2003, en el patio del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, entre esculturas y pájaros reales, se interpretó la obra del colombiano Oswaldo Maciá, titulada, *Algo pasa por encima de mi cabeza*, que según sus propias palabras ha sido ...“concebida en clave de sinfonía, a partir de la transposición del canto de pájaros a una estructura orquestal”. En esta obra, los pájaros ya no son un elemento evocador sino que suplantán a los propios instrumentos de la orquesta.

20. *Cartas a Génica* es una obra para soprano y cinta magnética en la que el compositor y clarinetista, utiliza diferentes textos poéticos (Artaud, Hinojosa, Lorca y Rafael Romero el “Gallina”, además de Juan Ramón), dotados todos ellos de una enorme carga simbólica.

21. J. R. Jiménez: “La realidad invisible 1” - “Felicidad”. *Antología Poética*. Cátedra. Madrid, 1990, p. 333.

DATOS BIOGRÁFICOS

(Los datos biográficos de David Teniers han sido incluidos en el estudio de su tabla *Fiesta campesina*).

Jan van Kessel I nació en Amberes hacia 1626. Era hijo del pintor Hieronymus van Kessel y de su mujer Paschasie, hija de Jan Brueghel el Viejo. Tanto su padre como su tío, Jan Brueghel el Joven, guiaron los pasos de nuestro artista en el arte de la pintura. De su abuelo¹ y de su tío, tomaría los modelos para sus alegorías, flores y animales, de los que tenemos varios ejemplos en el Museo del Prado. Tuvo también como maestro al especialista en cuadros de género Simon de Vos, pero el estilo de éste no tuvo demasiada influencia en Jan.

Hacia 1644-1645 entró a formar parte como maestro en la cofradía de san Lucas de Amberes. Fue también capitán de la guardia cívica de dicha ciudad.

En 1647 contrajo matrimonio. Dos de sus trece hijos fueron pintores: Jan van Kessel el Joven² y Theodor van Kessel el Joven.

La mayor parte de la producción de Jan van Kessel el Viejo, son cobres de pequeño formato, aunque pintó una serie de ocho cuadros de flores de gran tamaño³. Realizó un gran número de obras; en algunas de ellas se aprecia cierta influencia de Daniel Seghers⁴, especialista en guirnaldas de flores, y de Jan Davidsz de Heem⁵. Son especialmente característicos de nuestro pintor, los cuadros con animales⁶ y entre éstos, los de aves y los de insectos⁷. En ellos utiliza un fondo blanco en lugar de neutro u oscuro como se venía haciendo hasta entonces.

Es interesante destacar la predilección de este pintor por representar todo tipo de instrumentos musicales, no sólo a la hora de realizar grecas o guirnaldas para escenas que habían realizado otros pintores⁸.

Jan van Kessel murió en Amberes en 1679.

NOTAS

1. Edgard Peters Bowron señala que Brueghel de Velours, es el artista que más ha explotado la pintura al óleo sobre cobre, en un variado repertorio que abarca naturalezas muertas, paisajes, pinturas de animales, y escenas alegóricas y mitológicas. (E. P. Bowron, “A brief History of European Oil Paintings on Copper, 1560-1775”, en catálogo de la exposición *Copper as Canvas: two centuries of masterpiece paintings on copper, 1575-1775*, *op. cit.*, p. 17).
2. En el Museo del Prado se conserva un cuadro de Jan van Kessel el Mozo (1654-1708), *Familia en un jardín*, en el que aparece un caballero tañendo un laúd (Díaz Padrón lo cataloga como copia o taller). Este mismo pintor realizó un retrato de Felipe V que desagradó al monarca hasta el punto de ser inmediatamente despedido. (Véase el catálogo de la exposición: *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid. Palacio Real - Museo Nacional del Prado - Casa de las Alhajas. Octubre 2002-Febrero 2003).
3. Bowron apunta que, posiblemente, fueran realizados en Madrid. (E. P. Bowron, *op. cit.*, p. 21 y nota 53).
4. Seghers, lo mismo que Frans Snyders, fue un gran especialista en guirnaldas de flores; tuvo muchos seguidores e imitadores.
5. La colección Thyssen-Bornemisza posee un cuadro de flores de Jan Davidsz de Heem (Johannes van Antwerpen), *Florero con vaso de cristal y frutas* (h. 1665). De Heem se especializó en este tipo de pinturas, junto con mesas presentando exquisitos alimentos, y en naturalezas muertas con libros.
6. En el Museo del Prado tenemos el pequeñísimo cobre (17,5 x 12,3 cm.), *Los animales*. Pero su obra emblemática es sin duda *Las cuatro partes del mundo*, realizada alrededor de 1660, con la colaboración de Erasmus Quellinus II, en ella describe los cuatro continentes conocidos en la época, pintados en el panel central, y rodeados por dieciséis pequeños paisajes que ilustran la fauna de estos lugares, todos ellos con un ligero marco. Otra serie de *Las cuatro partes del mundo*, firmada y fechada en 1660, y sin el panel central, está en el Prado; contiene 40 cuadritos en los que se nos muestra a los animales en diferentes escenarios (paisaje flamenco, montañoso, exótico, etc.), según lo que correspondía a las distintas especies, pero siempre con una obsesiva precisión. El pintor repitió numerosas variaciones de estos cuadritos; ya en su época circulaban copias sobre cobre de otros artistas. Pero, sin duda, Jan van Kessel tiene un

gran débito con el trabajo de miniaturistas como Joris Hoefnagel, pintor en la corte de Rodolfo II en Praga. (E. P. Bowron, *op. cit.*, p. 21, notas 54, 55, 56).

7. Sólo como atribuidos figuran tres cobres de la National Gallery de Washington: *Estudio de mariposas e insectos*, *Concierto de pájaros* y *Estudio de pájaros y mono*. En el Museo J. Paul Getty de Los Ángeles se conserva otro cobre, *Mariposas e insectos*, posible pareja del de Washington. En Rennes, en el Museo de Bellas Artes, hay una versión de *El árbol de los pájaros*. La Pinacoteca Ambrosiana de Milán posee *Aves en un pantano* y el Koninklijk Museum voor Shone Kunsten de Amberes conserva *La burla de la lechuza*. A pesar de las reducidísimas dimensiones de estas obras, van Kessel realiza en cada una de ellas una representación analítica de las diferentes especies, a modo de inventario naturalista, cuya máxima expresión eran las galerías de curiosidades tan en boga en los Países Bajos, en el siglo XVII.

8. Las colaboraciones eran muy frecuentes en la época. En este sentido, Bowron relata la anécdota del encargo a Brueghel, por parte del cardenal Federico Borromeo (1564-1631), arzobispo de Milán, de un paisaje de invierno (actualmente en la Pinacoteca Ambrosiana), cuando el pintor estaba en Amberes. Allí se pintó el paisaje y se envió el cobre a Milán donde Johann Rottenhammer añadió las figuras y volvió a enviarse a Amberes para que Brueghel añadiese las flores. (E. P. Bowron, *op. cit.*, p. 17 y nota 37).

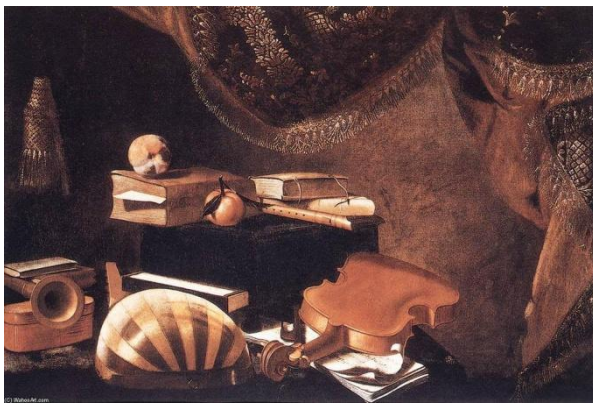
ILUSTRACIONES



1. *Las burbujas de jabón.*
David Teniers II y Jan Van Kessel I



2. Trompeta natural de 1700.
Johann Carl Kdisch



3. *Naturaleza muerta con instrumentos musicales.*
Evaristo Baschenis (Pinacoteca di Brera)



4. *Naturaleza muerta con instrumentos musicales.* Evaristo Baschenis (Accademia Carrara)



5. *Naturaleza muerta con instrumentos musicales.*
Evaristo Baschenis (M. Royaux de Beaus Arts)



DAVID TENIERS II y JAN VAN KESSEL I

La entrega del bastón de Capitán General a Antonio de Moncada por la reina Blanca regente de Sicilia en 1410

1664.

Óleo sobre cobre.

54,5 x 68,9 cm.

Instrumentos musicales: timbales, tambor militar y trompeta..

Este segundo cobre, realizado un año más tarde que el anterior¹, representa una escena sucedida cronológicamente en orden inverso (en el cuadro anterior, *La rendición de los rebeldes...*, Antonio de Moncada ya ostenta el bastón de capitán general)². Los ocho cuadros que relatan las hazañas de Antonio, muestran una visión parcial del papel que desempeñó en los confusos sucesos ocurridos en Sicilia, en 1410, tras la muerte sin sucesor, del rey Martín el Joven, último heredero por línea directa de la casa real de los Condes de Barcelona. Su viuda, Blanca I de Navarra, pasó a gobernar la isla hasta que contrajo segundas nupcias con el segundo infante de Aragón, Juan de Trastámara³.

Al quedar el trono vacante y el país bajo la regencia de la viuda del rey Martín I, los poderosos señores feudales, una vez más, quisieron reafirmar su autoridad. El más fuerte era el catalán Bernardo de Cabrera, cuyo éxito al frente de la invasión aragonesa, en 1392, le supuso ser nombrado conde de Módicta y justiciero mayor del reino.

Las escenas de Teniers hacen referencia a todo ello pero no siguen exactamente el texto de della Languaglia; sólo cinco de ellas están en correspondencia directa con fragmentos del texto⁴. La mayoría de estas escenas, tienen que ver con el episodio de 1410-11 (la rendición de los sicilianos rebeldes), por la que Antonio Moncada consiguió una serie de privilegios que incluían una parte de los ingresos reales⁵.

Della Languaglia relata cómo Blanca de Navarra entregó el mando de sus tropas a Antonio para hacer frente a las fuerzas de Cabrera (escena que correspondería a la reflejada en este cuadro), y más tarde, cómo estando en su palacio de Palermo, fue sorprendida por Cabrera y cómo sus hombres le distrajeron, mientras él preparaba la

huida de la reina por mar. Se dice que Moncada regresó al palacio y echó a los invasores y a los habitantes de Palermo que se habían puesto del lado de Cabrera⁶.

Teniers ha reflejado en este cuadro, a Antonio de Moncada recibiendo de la reina regente, el bastón de capitán general. El acto de la entrega se desarrolla en un amplio aposento (pensamos que el pintor podría haber querido reflejar el Salón del Trono del Palacio Real de Palermo).

A la derecha, en segundo plano, aparece la reina regente sentada en un trono dorado bajo un dosel de brillante seda verde. Antonio de Moncada, vestido con armadura, se arrodilla sobre el primero de los dos escalones que están cubiertos por una alfombra verdosa con una greca azulada, y recoge con su mano derecha, el bastón de mando, mientras que con la izquierda, sostiene una bandera tricolor⁷. Un numeroso grupo de personalidades civiles y religiosas, sentadas, presencia el acto. Entre las últimas, podemos distinguir por sus hábitos, a dos dominicos y a dos franciscanos; otras tres autoridades eclesiásticas completan la primera fila del fondo; a la izquierda, formando un ángulo están situados diez dignatarios españoles. Teniers no ha querido mostrar a los tres personajes completamente de espaldas y ha hecho que giren sus cabezas a fin de poder ver sus rostros; el personaje central mira directamente al espectador. En segundo término aparece más gente presenciando la escena, pero de estas figuras sólo vemos sus difuminadas cabezas. Todos ellos parecen distraídos, charlando entre sí.

En el ángulo inferior derecho, en primer término, un militar vestido con armadura lleva sobre su hombro el haz de varas de madera atadas con una cinta roja del que emerge un hacha, llamado “fasces” (del latín *fasces* plural de *fascis*, haz), símbolo también de la Justicia o de aquellos que la imparten; su rostro demuestra una cierta perplejidad. (¿habría querido Teniers representar a Bernardo de Cabrera, justiciero mayor del reino de Sicilia?). A su lado, dos pajecillos se cruzan y comentan algo; el que viene hacia nosotros lleva el casco y otra prenda que suponemos pertenecen a Antonio de Moncada. A los pies del militar aparece la inscripción: *D. Teniers F.*

Esta vez, son dos los perrillos quienes rompen la seriedad del acto.

Al fondo aparecen algunos militares de pie.

La arquitectura está tratada con menor esmero que en el cuadro anterior dando la impresión de un esbozo.

El tratamiento de la luz también está menos cuidado que en *La rendición de los rebeldes...* y los colores son más apagados.

En la greca de van Kessel, vuelven a estar los mismos escudos que aparecen en la escena anterior. Bajo el superior aparece la misma inscripción. La del inferior es diferente: *A. GENERALIBVS. REGNI COMYTIS IN SVMVM BELL. DVCEM ELIGITVR VT / INSIDIANTEM REGINAE CABRERAM VALIDO EXERCITV. PROPVLSARET.*

(A. elegido capitán general en los comicios para la decisiva guerra contra Cabrera que acechaba a la reina con un poderoso ejército).

El marco en trampantojo que a fin de separar la greca de la escena veíamos en el cuadro anterior, sólo aparece ahora en un pequeño fragmento, a la izquierda del ángulo inferior derecho. Los laterales, simulan pilastras que, a su vez, tienen adosados sendos pedestales sobre los que reposan dos cabezas; la de la derecha simboliza la justicia (así aparece escrito en la moldura), junto a la peana, dos cuencos dorados, que podrían equivaler a los dos platillos de la balanza, atributo éste que junto a la venda tapando los ojos y la espada, (aquí aparece detrás de la cabeza), identifican a esta virtud. La cabeza de la izquierda, representa la magnanimidad real (en la moldura aparece escrito, *LIBERALITAS REGIS*)⁸; por detrás de la peana se entrecruzan dos cuernos de la abundancia, uno con monedas de oro y otro, con joyas.

Apoyados sobre las cabezas vemos unos cestos con frutas, especialmente, naranjas. Sobre ellos, unos angelillos; el de la izquierda, de espaldas, está tocando una trompeta; el de la derecha, de frente, ha cogido una naranja del cesto.

En la banda superior, a la izquierda del escudo central, aparecen una aljaba, un escudo de batalla y una espada, así como las cajas de dos armas de fuego, y una cuerda atada, además de sacos de pólvora, cinchas y lazos atados a argollas. A la derecha, dos escudos heráldicos rojos con una estrella de seis puntas en el centro, apenas dejan ver dos cañones de mano (¿culebrinas?, ¿pistolas?); manoplas, casco con plumas, otra cuerda atada, escudo, una pica con una pequeña bandera blanca de la que cuelgan borlones, un estuche para guardar la pólvora, y otros objetos colgantes, se superponen entre dos lazos, que como otras veces, están atados a dos argollas.

En el ángulo inferior izquierdo, otros dos angelillos se ocupan uno, de los enseres militares; el otro, de los instrumentos militares. Entre los enseres militares destaca una espléndida armadura, con el casco adornado con plumas blancas y rojas, flanqueada por dos lanzas que exhiben en sus puntas, una, una pequeña bandera azul y un gran borlón (está sostenida por el angelillo que con la otra mano, sujeta unos arneses); y, la otra, una

bandera de fondo blanco con símbolos azules, rojos y amarillos. Vemos también la caja de un arma de fuego y el soporte.

El otro angelillo, arrodillado, mira a su compañero mientras señala con un dedo a los dos timbales adornados con un rico paño de silla de montar bordado en oro (que según Anthony Baines recibe el nombre de *shabracque*)⁹, y con borlones. Detrás del timbal que aparece en primer plano, se pueden ver las dos piezas de una coraza y delante del peto, un casco.

Dos pequeños ramos, con flores similares a las del cuadro anterior, más algún tulipán, adornan los costados del escudo de Lluís Guillem de Moncada.

Junto al ramo derecho hay un yelmo y un tambor militar, tumbado, sobre el que se apoya una bandera igual a la del lado izquierdo. Los finos cilindros de madera que asoman, podrían ser las baquetas o palillos del instrumento. Vemos también, aunque medio tapados por la bandera, un par de manoplas, un casco, adornado esta vez con plumas blancas, azules y rojas, y una corona de laurel a la que está sujeta una palma.

El angelillo del ángulo inferior derecho, levanta los brazos y con su mano derecha alcanza a tocar el antebrazo de una armadura semejante a la anterior; no lleva el escudo de batalla, pero sí una banda roja anudada al guardabrazo. Por detrás de la coraza emerge un soporte de arma de fuego y, por detrás del casco, un manojo de plumas blancas, azules y rojas que están anudadas con un lazo. Más arriba y más grande que este último, aparece otro lazo atado a la argolla que está suspendida en la pilastra (exactamente igual que en el otro costado), este lazo es atravesado por una larga vara con un objeto redondeado en su extremo.

Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, al referirse a la sala llamada “de las batallas” en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde están representadas la batalla de la Higuera y la batalla de San Quintín por Nicolao y Fabricio Granelo, prefiere copiar lo que dice de ambas el padre Sigüenza, quien en un momento dado de la descripción, enumera toda una serie de elementos militares muy próximos a los que aparecen en la greca de van Kessel: ... *Es digno de ver la extraña diferencia y géneros de trages y hábitos, las varias formas de armaduras y armas y escudos, celadas, adargas, paveses, lanzas, espadas, alfanjes, cubiertas de caballos, banderas, pendones, divisas, trompetas, y otras maneras de atabales y atambores, y tantas diferencias de jarcias en unos esquadrones y otros, y hacen extraña y admirable vista*¹⁰.

De los tres instrumentos militares que están presentes en la greca ya hemos comentado anteriormente dos de ellos: la trompeta y el tambor. La trompeta, en el cuadro de Giovanni Domenico Tiepolo, *Apoteosis de Hércules* (Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino), si bien, en ese caso se trata de una trompeta recta); y en la greca de *La rendición de los rebeldes...* El tambor, lo hemos visto en la *Boda campesina* de Jan Steen; en el *Tamborilero desobediente* de Nicolas Maes, (ambos pertenecientes al Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano). Aparece también en *Soldados jugando a los dados* de Michiel Sweerts (Siglo XVII. Pintura Flamenca. Apartado La Música y lo Humano).

Por ello, ahora nos ocuparemos, solamente, del tercer instrumento militar de nuestro cuadro: los timbales, instrumentos de percusión de altura determinada.

Antiguamente estos instrumentos recibían en nuestro país el nombre de atabales¹¹. En francés se llaman, así mismo, *timbales*, y antiguamente, *nacaires*; en italiano, *timpani*; en inglés, *timpani* y antiguamente, *nakers* y también, *doubble ketteldrums*; en alemán, *Pauken*.

El timbal procede de la *naqqâra* de Oriente Medio, introducida en Europa por los cruzados; sus dimensiones no eran muy grandes. Su forma era la de un cuenco de cobre, sobre el que se extendía una membrana. Estos instrumentos siempre se tocaban por pares, e iban sujetos a la cintura. Hacia mediados del siglo XV aparecieron los “grandes calderos”, procedentes de Hungría que se colocaban sobre lomos de caballos; estos instrumentos fueron los que se siguieron utilizando en los ejércitos, sobre todo, en la caballería. Su uso militar se prolongó hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Las primeras representaciones del tipo pequeño de timbal, se hallan en un relieve persa del siglo VII. Los de mayor tamaño, aparecen en una miniatura de Mesopotamia del siglo XII. Estos últimos, tenían forma de media esfera o de huevo y tenían un diámetro aproximado de 51 a 61 centímetros (similar al de los timbales pequeños actualmente)¹². En un paisaje de Jan van Kessel, con pertrechos de guerra similares a los de *La rendición de los rebeldes sicilianos...* también aparecen, en primer término, un par de timbales “vestidos”; bajo el de la derecha, podemos ver las baquetas: *Trofeo de armas* -fig. 1- (Dunkerque. Musée des Beaux-Arts). Igual ocurre en *Venus en la forja de Vulcano* -fig. 2- (San Petersburgo. Museo del Ermitage). Y esos mismos timbales junto con un gran despliegue de otros instrumentos musicales son los que aparecen en *La Virgen rodeada de símbolos de la vanidad* -fig. 3- (Bélgica. Colección particular).

En el Museo del Prado, aparecen también representados los timbales en el cuadro de Peeter Snayers *Isabel Clara Eugenia en el sitio de Breda* (véase fig. 6, pág. 535) donde un timbalero a caballo está interpretando una fanfarria junto a catorce trompeteros.

Los timbaleros solían disponer de dos instrumentos uno más pequeño y otro más grande colocados a cada lado de su caballo, siguiendo la costumbre oriental que los colocaba a cada lado del camello¹³. Esta costumbre, como ya hemos dicho, penetró primero en Hungría (constantemente en guerra con los turcos), y de allí pasó al resto de Europa donde se conocían estos instrumentos como tambores que se tocan a lomos de caballo¹⁴ “a la manera húngara”¹⁵. Thoinot Arbeau, en su *Orchésographie*¹⁶, llama al timbal “tambor de los persas”, y añade que “algunos alemanes” lo usan llevándolo en el arzón de la silla de montar; sólo habla de un instrumento, no de un par, y agrega que mide unos dos pies y medio de diámetro.

Hacia el siglo XVII, en Europa, los timbales contaban con unas tuercas de palomilla que permitían tensar la membrana progresivamente. En el ejército, la pareja se afinaba a la tónica de las trompetas y a su dominante una cuarta por debajo. Durante la extensa relación de los timbales con las trompetas, los primeros asumieron la función de bajo de éstas.

Desde finales del siglo XVII, y hasta mediados del XVIII, se utilizaban para acompañar fragmentos de carácter militar o subrayar el sonido de los metales, tanto en las composiciones instrumentales como en las óperas, los mismos timbales que en la caballería, pero tenían una extensión bastante limitada.

Algunos de los primeros ejemplos de la utilización de estos instrumentos en la ópera son: *Psyche* de Matthew Locke (1673); *Teseo* de Lully, (1675); *La reina de las hadas* de Henry Purcell (1692), uno de cuyos preludios tiene un solo de timbales.

En 1650, Nikolaus Hasse publica *Aufzüge für 2 Clarinde und Heerpauken*, donde da instrucciones sobre la técnica y el empleo de los timbales.

André Philidor, timbalero de Luis XIV en la Grande Écurie, editó en 1685, la colección *Pièces de tompettes et timbales a 2, 3 et 4 parties*.

Bach los empleó en numerosas cantatas, no así en sus Pasiones, y para acompañar fragmentos de carácter militar o subrayar el sonido de los metales apenas en la música orquestal.

En un principio, los compositores no se atrevían a usarlos en la música de intensidad suave, debido a que la mayoría de las baquetas que se utilizaban producían un sonido fuerte porque las cabezas eran de ébano o de una madera dura. Según Brenet, los mejores mazos son los de madera o ballena terminados por una bola de madera recubierta de piel, fieltro o esponja, y añade que “con esta última, se consigue un golpe suave y elástico que permite una sonoridad matizada”¹⁷.

Tras lograr controlar mejor la intensidad del sonido y la afinación, los compositores empezaron a incluirlos cada vez con mayor frecuencia en sus obras.

En la música fúnebre, estos instrumentos (igual que el tambor) se tocaban “velados” o “enlutados” (término equivalente a “poner sordina” en los instrumentos de cuerda o de viento), colocando un trozo de tela sobre ellos. Todavía en nuestros días, en ocasiones se sigue empleando este procedimiento para apagar el sonido, aunque por lo común se emplean unas baquetas con la cabeza más blanda.

En las composiciones que incluyen tres timbales, dos de ellos están siempre afinados, uno en la tónica y otro en la dominante.

Berlioz llegó a disponer ocho pares de timbales en el “Tuba mirum” de su *Misa de Difuntos*, por lo que recibió numerosas críticas.

Cuando se interpretó por primera vez la *Música para los reales fuegos artificiales* de Händel, en 1749, se dice que intervinieron no menos de dieciséis timbales y doce cajas claras, aunque hay que tener en cuenta que se trataba de música interpretada al aire libre, y sólo con instrumentos de viento¹⁸.

Generalmente, los dos timbales se afinaban, como ya se ha dicho anteriormente, en la tónica y en la dominante una cuarta más grave de la tonalidad en la que está la obra. Mozart en uno de sus *Divertimenti*, compuesto hacia 1773, exigió dos flautas y cinco trompetas, además de cuatro timbales afinados en: sol, do, re, la (afinación insólita en la época). Beethoven, en ocasiones, dio a los timbales otras afinaciones, en la quinta y en la octava (*Scherzo* de la *Novena*), y les otorgó un carácter tonal no conseguido hasta entonces (además de en el ejemplo ya citado, en el final de la *Quinta sinfonía* y en el “Dona nobis pacem” de la *Missa solemnis*).

Hacia 1885, a fin de conseguir un cambio más rápido en la afinación, se ideó un mecanismo que consistía en un pedal que regulaba la tensión de la membrana. Este sistema fue esencial para la realización de pasajes cromáticos rápidos o con cambio de tonalidad, y también para los *glissandi* (cuando es preciso conseguir este efecto, el percusionista hace un trino con las baquetas, al mismo tiempo que acciona el pedal).

(Todavía se siguen utilizando en nuestros días timbales con llaves manuales para las interpretaciones de música antigua).

Un ejemplo de *glissandi* lo tenemos en la *Sonata para dos pianos y percusión* de Béla Bartók (1938).

Pero quizá sea la música sinfónica de Dimitri Shostakovich, concretamente sus sinfonías: 7, *Leningrado*; 11, *El año 1905*; 12, *El año 1917-A la memoria de Lenin*; y 13, *Bab i Yar*; en donde estos instrumentos, junto con las cajas claras, desplieguen unas sonoridades bélicas y militares, estremecedoras.

La extensión actual de los timbales abarca desde el mi grave de la clave de fa, hasta una novena menor superior. Si se requieren notas más agudas se emplean timbales más pequeños. La técnica de estos instrumentos incluye golpes secos, redobles y trémolos, sobre un timbal o sobre varios timbales próximos. Recordemos que una de las sinfonías londinenses de Haydn, la nº 103, se inicia con un enérgico redoble por lo que se la conoce como la sinfonía *Pukenwirbel* (Redoble de timbal).

Manuel de Falla en su ópera de títeres en un acto, *El retablo de maese Pedro* entre los años 1919 y 1922 para los conciertos y representaciones privadas que solía ofrecer por entonces la princesa de Polignac en el pequeño teatro de su residencia de París (compositores como Fauré, Poulenc o Tailleferre también fueron objeto de encargos). El argumento está basado en los capítulos XXV y XXVI de *El Quijote*.

En el *Retablo* participan cantantes y marionetas. Está estructurado en ocho fragmentos que se desarrollan sin interrupción, ya desde el fragmento inicial, “el Pregón”, interpretado mientras el público se va acomodando, los redobles adquieren un papel protagonista)¹⁹

Miguel de Cervantes, en el capítulo XXVI de la segunda parte de *El Quijote*, hace referencia en varios momentos a los atabales, junto a las trompetas y otros instrumentos de viento, en el pasaje en que Don Quijote continúa presenciando el retablo de maese Pedro y el titiritero narra la historia del rescate de Melisendra, prisionera de los moros, por su esposo Gaiferos:

Callaron todos, tirios y troyanos; quiero decir, pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas, cuando se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas, y dispararse mucha artillería...

(...)

... -¡Eso no!- dijo a esta sazón Don Quijote-. En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías; y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate.

(...)

...Y el muchacho dijo:

-Miren cuánta y cuán lucida caballería sale de la ciudad en seguimiento de los dos católicos amantes ; cuántas trompetas que suenan, cuántos atabales y tambores que retumban. Ténome que los han de alcanzar, y los han de volver atados a la cola de su mismo caballo, que sería un horrendo espectáculo²⁰.

Los timbales, fueron considerados en las cortes de los siglos XV, XVI y XVII, símbolos de soberanía y, junto a las trompetas, estuvieron asociados a las deslumbrantes paradas de caballería²¹. Los timbaleros, especialmente los del centro de Europa, gozaron de numerosos privilegios por parte de los príncipes con los que mantenían relaciones personales²².

Van Kessel tuvo, sin duda, muy en cuenta esta simbología a la hora de incluir estos instrumentos en su greca.

Pero no solo pintará instrumentos en sus grecas, sino que en otras obras suyas aparecen como auténticos protagonistas, como por ejemplo en *La personificación de la Música* -fig. 4- (actualmente en paradero desconocido), en la *Alegoría del oído* -fig. 5- (Saint-Germain-en-Laye. Musée d'Art et d'Histoire), o en el lienzo de su hijo Ferdinand van Kessel *Un concierto de gatos* -fig. 6- (Colección particular), en donde éstos parecen tener ciertas dificultades al leer la partitura.

NOTAS

1. La cronología de la serie es: 1663, 1664, 1666.
2. En el catálogo de Gaskell, aparecen ordenados siguiendo la cronología de los sucesos: nº 125, *The presentation of the Captain General's baton to Antonio de Moncada by Queen Bianca, Regent of Sicily, 1410*; nº 126, *The submission of the Sicilians Rebels to Antonio de Moncada in 1411*.
3. *Ibid*, p. 80. Sobre la historia de Sicilia en esta época véase la obra de Pietro Corrao, *Governare un regno. Potere società e istituzioni in Sicilia fra Trecento e Quattrocento*. Liquori. Nápoles, 1991.
4. Gaskell hace notar que della Lenguella desconocía estos hechos cuya fuente está en el archivo de la familia en Catania (I. Gaskell, *op. cit.*, p. 80).
5. *Ibid*. Es el último episodio que representó Teniers, por lo que se supone que el pintor conocía los manuscritos del archivo de la familia, a los que añadió algo de fantasía.
6. *Ibid*.
7. Suponemos que esta bandera azul, blanca y roja podía representar el reino de Sicilia bajo la corona de Aragón. La actual bandera oficial de la región siciliana está constituida por una tela bicolor amarillenta que diagonalmente expresa el amarillo de la bandera civil de Palermo y el rojo de la bandera civil de Corleone, primer municipio siciliano que siguió el ejemplo de Palermo en la revuelta contra los franceses de 1282, así nació la bandera de los sicilianos libres, uniendo los colores de estas dos ciudades; en el centro, aparece el antiguo símbolo triscélico de la Tricrania. Desde 1943 esta bandera es la insignia oficial del movimiento para la independencia de Sicilia (M.I.S.). Sobre el símbolo de Sicilia y su bandera véase el libro de S. Carrenti, *Storia de Sicilia come storia del popolo siciliano*. Brancato. Florencia, 1995.
8. Hemos preferido traducir por “magnanimidad” el término latino *liberalitas* cuyo primer significado es “liberalidad”, pero consideramos que “magnanimidad” es más adecuado al contexto.
9. A. Baines: *Historia de los instrumentos musicales*. Taurus. Madrid, 1988, p. 330.
10. J. A. Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Istmo. Madrid 2001. Tomo II, GR 227, entr. Granelo (Francisco).

11. Ramón Andrés comenta que Menéndez Pidal en *Poesía juglaresca y juglares* (Madrid, 1942) señala que es más apropiada la voz de “atabal” que la de “tímbal”, ya que esta última se haya influida por fonemas de otras lenguas europeas. (R. Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*. Península. Barcelona, 2001, art. atabal).

12. A. Baines, *op. cit.*, p. 34.

13. El membranófono medieval llamado “sinfonía”, estaba formado por una caja de madera hueca provista en los extremos de dos membranas tensadas, de tal manera, que una producía un sonido agudo y la otra, grave; se golpeaban con sendas baquetas. El vocablo procede del latín *symphonia*, éste del griego *symphonía*, y éste del hebreo *sumphoniah* y significa: “concordancia de sonidos” y, en sentido figurado, “conciliación”, “conjunción”, “unión”. Por ello también se aplicó a instrumentos que podían emitir dos o más sonidos simultáneos, como la gaita, la flauta doble, la flauta de Pan o la viola de rueda. Como ya hemos visto, este último instrumento ha sido denominado con los nombres de “sinfonía”, “chinfonía”, “zanfonía”, “sanphona”, “zampoña” (en italiano, además del nombre de *ghironda*, todavía se emplea el de *sinfonía*). En Grecia, este concepto se había utilizado en un primer momento para expresar la armonía o conjunto de diferentes alturas de sonido, concepto que pasó a los latinos y posteriormente a los teóricos de la Alta Edad Media, que utilizaron esta voz para nombrar los intervalos de octava, doble octava, cuarta y quinta. Autores como Bragard y De Hen, consideran que todavía no se prestó suficiente atención a este instrumento, para ellos el verdadero precursor de los *nacaires*, únicos membranófonos capaces de producir sonidos bien determinados. (R. Bragard y F. De Hen, *op. cit.*, pp. 52, 53).

14. Jacques de Liège dice que la sonoridad de los *nacaires*, agradaba a los caballos. (citado en *Ibid*). Suponemos que Bragard y De Hen se refieren a Jacques de Hemricourt, (1333-1403) cronista de finales de la Edad Media, que vivió en el principado de Lieja, concretamente en la Hesbaye; fue caballero de San Juan de Jerusalén en 1358. Otra manera, menos usual, de portar los atabales era sobre la espalda de un “andador”, mientras eran percutidos por otra persona.

15. P. A. Scholes, *op. cit.*, art. percusión, 4, a.

16. T. Arbeau, *Orchesographie methode et theorie en forme de discours et tablature pour apprendre a danser, batter le tambour / Thoinot Arbeau, pseud. de Jean Tabourot; pref. de Françoise Lesure*. Reimpresión. Minkoff. Ginebra, 1972.

17. M. Brenet, *op. cit.*, art., timbal. Actualmente, los materiales con que se hacen las cabezas son variados: corcho, madera, esponja de látex, plástico; generalmente se recubren con fieltro o con lana, a veces con cuero.
18. P. A. Scholes, *op. cit.*, p. 1012.
19. Véase al respecto el catálogo *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz. El retablo de maese Pedro. Bocetos y figurines*. Residencia de Estudiantes - Fundación Archivo Manuel de Falla. Madrid, 1996.
20. M. de Cervantes Saavedra: *Don Quijote de la Mancha*. Parte II. Cap. XXVI “Donde se prosigue la graciosa aventura del titiritero, con otras cosas en verdad harto buenas”. Aguilar. Madrid, 1946 (7ª ed.), pp. 1476, 1478⁴⁷.
21. En relación con el uso en España, de estos y otros instrumentos en paradas y procesiones, véase, M. C. Gómez: *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1342*. Antonio Bosch, D. L. Barcelona, 1979; y P. Calahorra: *La música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*. Institución Fernando el Católico. Librería General. Zaragoza, 1977.
22. F. R. Tranchefort: *Les instruments de musique dans le monde*. Éditions du Seuil. París, 1980, p. 91.

ILUSTRACIONES



1. Trofeo de armas. Jan Van Kessel



2. Venus en la forja de Vulcano.
Jan Van Kessel



3. La Virgen rodeada de símbolos de la Vanidad. Jan Van Kessel



4. Personificación de la música.
Jan Van Kessel



5. Alegoría del oído. Jan van Kessel



6. Un concierto de gatos.
Ferdinand van Kessel

PINTURA HOLANDESA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



GERRIT VAN HONTHORST

Violinista alegre con un vaso de vino

H. 1624.

Óleo sobre lienzo.

83 x 68 cm.

Instrumento musical: violín

Nuestro alegre violinista (pintado un año después y de dimensiones algo más reducidas que *El violinista alegre* -fig. 1- del Rijksmuseum de Amsterdam)¹ muestra todo el interés de Van Honthorst por los tipos populares. El cuadro está firmado en el ángulo superior derecho: “G Hont horst fe”.

Más que a una exclusiva influencia caravaggista, esta obra nos remite al cuadro de Bartolomeo Manfredi, *Baco y el bebedor* -fig. 2- (Roma Galleria Nazionale), especialmente por el fondo más claro y alegre. Christopher Brown² llama la atención sobre otra posible relación, con la tradición del movimiento nórdico de los *Rederijkers* (personas de una misma profesión o de un mismo barrio que se reunían en las cámaras de retórica), y el tema “vino y amor”.

El músico ha deslizado el violín y el arco debajo de su brazo izquierdo, a la manera tradicional de los violinistas cuando todavía no dan por definitivamente concluida su interpretación. Con la mano derecha levanta un vaso de vino en una doble actitud: en primer lugar, contempla a contraluz los suaves reflejos del vidrio y del vino blanco que llena la mitad del vaso, al mismo tiempo que realiza un gesto de brindis dirigido, tal vez, a ese público que no vemos pero que estaría bebiendo y escuchando su música o, incluso, bailando³, en esa hipotética taberna⁴, y que aplaudiría su interpretación.

El vaso, tratado con gran esmero, pertenece al tipo *roemer*, representado en todas las calidades posibles, en la pintura flamenca de finales del Renacimiento y especialmente en la holandesa del siglo XVII, siendo un objeto casi imprescindible en las naturalezas muertas conocidas con el nombre de *bancketjes* o colaciones⁵.

El gesto de satisfacción y de afición al vino del personaje, está potenciado por el enrojecimiento de la nariz y de las mejillas. Las cejas levantadas, el bigote despeinado, la leve barba y los incisivos separados, le otorgan una expresión tremendamente jocosa. Lo que primero llama la atención en su indumentaria es la llamativa gorra adornada con plumas de diferentes colores. Este vistoso complemento, Honthorst lo utiliza constantemente en los personajes de sus cuadros “musicales”. Lo hemos encontrado en las mujeres del *Concierto en el balcón* -fig. 3- y en *La guitarrista* -fig. 4-, ambas en el Museo del Louvre; en las instrumentistas del *Concierto* -prácticamente idénticas a las del Louvre-, en el Landesmuseum de Maguncia; en el instrumentista, la cantante y el joven del *Concierto* -fig. 5-, en la Galería Borghese de Roma, y en el *Grupo musical en un balcón* -fig. 6- (conocido también como *Techo musical*), en el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles.

La guitarrista del museo del Louvre, fechada como nuestro cuadro, en 1624 obra (encargada por Federico Enrique de Orange-Nassau), podría ser la compañera de nuestro alegre violinista. Lleva en la cabeza un tocado con tres plumas y muestra, así mismo, un hombro desnudo. Las manos están tratadas con la misma delicadeza, pero los rasgos de su cara son más finos. Las dimensiones de este cuadro son prácticamente iguales a las del *Violinista alegre con un vaso de vino*: 82,1 x 68 cm.

Así mismo, hemos visto este tipo de gorra en los conciertos de Mattia Preti, por ejemplo, en el de nuestra colección (Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado la Música y lo Humano); en los músicos y jóvenes de Caravaggio y de sus seguidores⁶, así como en Terbrugghen y sus seguidores⁷, y en van Baburen.

Se trata de un atuendo algo desfasado, propio de la moda italiana de finales del *cinquecento*, pero que prolongaban las gentes de teatro en el siglo XVII.

Nuestro violinista, además, viste de forma algo desaliñada, y deja al descubierto su hombro izquierdo. Esto probablemente tiene una explicación: al no estar todavía extendida la colocación del violín sobre el hombro (véase *El concierto* de Mattia Preti), algunos músicos, especialmente los aficionados, continuaban apoyando el violín como se apoyaba la viola *da braccio* (sobre la parte superior del pecho, cerca del hombro). El paso a apoyarlo sobre el hombro, resultaría, al principio, incómodo; por ello, al terminar de tocar, encontrarían algún alivio descubriéndose el hombro. Honthorst aprovecha esta circunstancia, para proyectar un gran foco de luz sobre dicha zona, foco que también

incide sobre la frente y sobre el antebrazo que, lo mismo que el hombro, aparecen también descubiertos.

La penetrante y teatral luz, en su batalla de *chiaroscuro*, es utilizada por el pintor como medio para resaltar los contornos; es ella la que dibuja la figura, y consigue un alto nivel en las manos de alargados dedos, particularmente la que sostiene el vaso.

El violín de nuestro cuadro, sólo muestra la parte superior de la caja y el mástil, pero ello nos permita comprobar que se trata de un instrumento bastante acorde con la época⁸, incluso más refinado de lo que se esperaría en manos de un aficionado; no así el arco del que, también, sólo vemos un fragmento, aunque podemos atrevernos a decir que su forma estaría dentro de la tipología de las últimas décadas del Renacimiento. Su longitud es menor que en el Barroco y es más ligero. Es posible que la baqueta no estuviera curvada en el momento de su construcción, pero se curvaría hacia fuera a causa de la tensión de las crines, que en este caso forman un mechón muy fino; pero sobre todo, la forma convexa, impedía que la baqueta rozara las cuerdas cuando se ejercía una fuerte presión sobre el arco. El talón, cuya función, en un principio, era únicamente separar la baqueta de las crines (los arcos, actualmente, están dotados de un talón corredizo mediante un tornillo), queda oculto. Sí podemos ver el otro extremo del arco terminado en forma de cabeza de gancho. Este tipo de arco también se fabrica en nuestros días, dado el interés por interpretar la música barroca o renacentista con toda fidelidad.

El violín que nos presenta Gerrit van Honthorst, y el de Mattia Preti, son muy parecidos, y similares a los que pintaron Caravaggio y sus seguidores.

Tanto el holandés como el italiano mostraron un gran interés por las escenas musicales. Aunque no coincidieron durante sus respectivas estancias en Roma, en ambos quedó fuertemente arraigada la influencia de Michelangelo Merisi, adoptando enseguida en sus obras la plasmación de la realidad inmediata potenciada por una luz que potencia los contrastes.

La afición de Honthorst por la música llegó hasta el punto de que es probable que realizase, en 1622, *Grupo musical en un balcón* (cuadro que hemos mencionado más arriba), considerado como una alegoría de la Armonía, para su propia casa en Utrecht. El pintor se habría inspirado en los frescos de Mantegna (*Cámara de los esposos*) y de

Veronés (Villa Maser), y también, en los murales de Orazio Gentileschi y Agostino Tassi⁹.

NOTAS

1. El *Violinista alegre* del Rijksmuseum de Amsterdam, fechado en 1623, mide 108 x 89 cm. y nos presenta tanto al músico como al violín, casi de frente, aunque en esta ocasión la parte del instrumento que nos muestra es la caja de resonancia quedando oculto el mástil. El mismo instrumento es el que está tocando Apolo en el cuadro de la Národní Galerie de Praga, *Apolo y Pan*. El violinista de Amsterdam, también aparece de medio cuerpo pero está asomado a una ventana. Aún tratándose del mismo personaje, en esta ocasión lleva una vestimenta más refinada, aunque va tocado con la misma gorra adornada con plumas de colores. Para Rosenberg, Slive y Ter Kuile, está clara la relación entre los músicos bebedores pintados por los caravagistas de Utrecht y los cuadros de género de la primera época de Caravaggio que representan a jóvenes andróginos. Los trajes de aquéllos hacen suponer que son actores; esas ropas podrían ser prendas de estudio (J. Rosenberg, S. Slive, E. H. Ter Kuile. *Arte y Arquitectura en Holanda. 1600-1800* . Cátedra. Madrid, 1981, p. 46).
2. C. Brown, en catálogo de la exposición, *Masters of Seventh-Century Dutch Genre Painting*, Filadelfia - Berlín - Londres, 1984, p.212.
3. En las primeras décadas del siglo XVII, en la mayoría de los países centroeuropeos, el violín se utilizaba, sobre todo, para acompañar las danzas populares; al contrario que en el norte de Italia, donde se utilizó muy pronto en contextos más cultos. Ya desde mediados del siglo XVI, en Venecia, se utilizaban los violines en las iglesias, concertados con el órgano y con frecuencia, también eran utilizados para interpretar lo que se ha dado en llamar, música culta, propiciando poco a poco la aparición del repertorio de conciertos y sonatas del primer Barroco.
4. Indudablemente, se trataría de un espacio interior. La posibilidad de que la escena estuviera situada al aire libre, quedaría descartada por el fondo y el tipo de iluminación que ha empleado Honthorst.
5. Este tipo de recipientes cilíndricos de vidrio están adornados con una aplicación en la parte inferior, en el caso de los vasos, y en el cuello, en el caso de las copas, de gotas de vidrio. Tanto los vasos como las copas, poseen un pie cónico. El nombre de *roemer* se utilizó por primera vez a mediados del siglo XV, en documentos alemanes. La forma deriva de los pequeños recipientes que ya existían en el Sacro Imperio Romano desde el siglo XIII. (Véase, *Rubens y su época. Tesoros del Ermitage*. Bilbao, Museo Guggenheim. 2002-2003. “Copa *roemer* “, nº de cat. 152, p. 213.). En Holanda, las

mayores fábricas de vidrio que producían distintas formas de estos recipientes se encontraban en Laubach y Amsterdam. Podemos hacernos una idea de su nivel de producción por el hecho de que en 1607, y en poco más de treinta y una semanas, se fabricaron en Laubach 55.349 *roemers* (A. E. Ttheuerkauff-Liederwald, “Der Römer, Studien zu einer Glasform”, *Journal of Glass Studien. The Corning Museum of Glass*. Corning, Nueva York, X, nº 8, 1968, p. 123). Cuatro de las naturalezas muertas holandesas del siglo XVII de la colección Thyssen-Bornemisza, muestran este modelo en forma de copa con el cuello ancho provisto del característico adorno en relieve. Tanto en las naturalezas atribuidas a Jan Jansz Treck, y a Jan Jans van de Velde III así como en la de Willem Claesz Heda, y en la de Willem Kalf, son vasos de cristal muy fino. El vaso de Jan Jansz Treck está colocado sobre un soporte que lleva esculpida en plata la figura de Cupido. En la tela de Willem Claesz Heda aparecen dos vasos, uno de ellos roto y tumbado lo que permite al artista incidir todavía más en el juego de luces. Una sofisticada variante la encontramos en la aflautada copa de la *Parábola del hijo pródigo - Los cinco sentidos*, de Johann Baeck (Viena. Kunsthistorisches Museum). El tipo de vaso de vino más corriente, como el de los violinistas y el joven bebedor de Honthorst, es el que sostiene, esta vez, el viejo bebedor de *Interior de una taberna* de Adriaen von Ostade (también en nuestra colección); *El bebedor alegre* de Frans Hals (Amsterdam. Rijksmuseum); el *Músico alegre*, (versión realizada en 1642, del violinista de Honthorst), de Christaen van Couwenberg (Viena Colección privada, reproducida en el catálogo de la exposición, *Vermeer and the Delft School*, Walter Liedtke y otros, Nueva York y Londres 2001, p. 242); y la provocativa joven del *Músico con laúd y muchacha con vaso de vino* de Terbrugghen. (Suiza. Colección privada, reproducida en *Dipingere la musica*. Skira, Milán, 2000, p. 233). En época anterior, habíamos observado dos vasos con forma diferente a la de los comentados pero con el mismo adorno en relieve. Uno, en *La Última Cena*, tabla central del *Retablo del Santo Sacramento* de Dieric Bouts (h. 1464-1467), en la iglesia de San Pedro de Lovaina. Otro, el que se conserva en el Rijksmuseum de Amsterdam; realizado en un frágil cristal de color verde claro, y con los característicos adornos (en esta ocasión bastante puntiagudos); el vaso tiene dibujado al diamante, una libélula, un clavel, una rosa, una dalia y una concha, además de una inscripción en italiano. Está firmado por Anna Roemers y fechado en 1621.

16. Por ejemplo, en el *Constructor de instrumentos musicales*, Atenas, Pinacoteca Nacional y Museo Alexander Soutzos, de Francesco Buonieri, llamado Cecco del Caravaggio, activo en Roma durante el segundo y tercer decenio del siglo XVII.

7. En el *Flautista*, círculo de Dirck van Baburen, colección privada, incluido en el catálogo de la exposición, *Dirck van Baburen (c. 1595–1624): a Dutch Painter in Utrecht and Rome*. Utrecht 1965, fig. 47. En *El tañedor de laúd* de Hendrick Terbrugghen (Stoccarda. Staatsgalerie), encontramos, además, la misma nariz enrojecida que en nuestro violinista, a pesar de no aparecer ningún elemento alusivo a la bebida.

8. En el Museo de Instrumentos Musicales de Bruselas, se conserva un violín atribuido a Antonio y Girolamo Amati, de 1611, muy parecido al del alegre violinista de Van Honthorst, tan solo el mástil es ligeramente más largo y las clavijas están más decoradas, aunque posiblemente no se trate de las originales.

9. El cardenal Scipione Borghese, protector de Honthorst, había encargado a Gentileschi y Tassi, la decoración de las paredes del Casino de las Musas del actual palacio Pallavicini-Rospigliosi en Roma. El *Concierto* de Maguncia (existe una réplica en París, con un planteamiento así mismo ilusionista), es probable que estuviera colocado en alto, como decoración del *manteau* (campana) de la chimenea situada en el salón de recepciones del Noordeinde Palast Stadholder, en Utrecht. (Véase el catálogo de la exposición *Masters of Light. Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age*. San Francisco – Baltimore - Londres, 1997-1998, pp.111 y ss., y J. R. Judson y R. E. O. Ekkart. *Gerrit van Honthorst, 1592-1656*, Aetas Aurea 14. Doornspijk, 1999, pp. 207 y ss.,

DATOS BIOGRÁFICOS

Gerrit van Honthorst, nació en Utrecht en 1592, en el seno de una familia católica. Hijo de un pintor de bocetos para tapices, se formó con Abraham Bloemaert representante de la pintura academicista en Holanda.

En 1610, se trasladó a Roma, igual que habían hecho antes Ter Brugghen y Baburen, y después van Bijler y la mayoría de sus otros compañeros¹. En dicha ciudad permaneció por espacio de diez años acercándose al naturalismo de la pintura de Caravaggio, aunque su estilo ha quedado tamizado con frecuentes referencias a Reni, los Bassano y los Carracci. La serie de cuadros que pintó para la iglesia de Santa Maria della Scala (escenas nocturnas de un profundo tenebrismo), así como las escenas de género, con un uso audaz de la luz y del “chiaroscuro” producido por la luz de las velas, le valieron el apodo de Gerardo delle Notti. Tuvo como protectores al cardenal Scipione Borghese y al marqués Vincenzo Giustiniani, uno de los más importantes coleccionistas de su tiempo². De regreso a Utrecht, se convirtió en el maestro de los caravaggistas, entrando pronto a formar parte de la guilda de San Lucas de esa ciudad.

Si al principio de su carrera Honthorst se especializó en asuntos religiosos y tras su vuelta a Holanda, en escenas de género, más tarde alcanzaría un gran prestigio como retratista, decantándose por una iluminación más neutra y más próxima al estilo de Anthony van Dyck. Lo que sí mantendrá en la mayoría de sus cuadros es el tamaño de medio cuerpo de las figuras.

Trabajó para el *stadhouder* de Utrecht, Federico Enrique de Nassau, príncipe de Orange y para su hijo el príncipe Guillermo II³; se le atribuye también un retrato de la princesa María; También trabajó para el rey de Inglaterra, Carlos I⁽⁴⁾; para el de Dinamarca, Cristian IV; y para el príncipe de Brandemburgo, Jorge Guillermo. Así mismo, retrató a Federico V, rey de Bohemia, y a su esposa Isabel Estuardo (estudio), exiliados en La Haya, donde fueron acogidos por sus primos Federico Enrique y Mauricio y conocidos como Rey y Reina del Invierno” por el corto período de su reinado y de su corte en Praga (1619-1620). También realizó el retrato conjunto de los cuatro hijos mayores de dichos monarcas y de los príncipes Eduardo, Isabel y Sofía⁵.

Murió en Utrecht, el 27 de abril de 1656. Está enterrado en la *Catharijnekerk* (iglesia de santa Catalina⁶).

Gerrit van Honthorst ha sido uno de los pocos artistas holandeses, exceptuando a Rembrandt, que desde muy pronto fue elogiado y reconocido en todos los países en los que trabajó.

Su obra se encuentra repartida por diversos museos⁷.

NOTAS

1. A partir del siglo XVI, Italia (particularmente la ciudad de Roma), se convirtió en una meta más o menos obligatoria para la formación de los jóvenes artistas. Ello conllevó la aparición de agrupaciones artísticas, como la de los pintores neerlandeses o *schildersbent*, en torno a 1624. Se les llamaba *bentvueghels*, que significa bandada de pájaros, y se les conocía por su modo de vida algo licencioso y por sus “novatadas” a los recién llegados. C. Stukenbrock y B. Töper, *1000 obras maestras de la pintura europea: del siglo XIII al XIX*. Könemann. Hong Kong, 2000, p. 441.
2. Gianni Papi, estudioso de la etapa Gerrit Honthorst en Italia, considera que todavía no se ha prestado la atención suficiente al trabajo de este artista en Italia, especialmente en las últimas décadas en las que se ha incrementado el interés por la pintura naturalista y, a pesar de ello, no se ha dado un cuadro completo (según este autor, empresa ardua y titánica), de su actividad. G. Papi. *Gerardo delle notti. Gerrit Honthorst en Italia*. Edizione dei Soncino. Soncino 1999.
3. Guillermo II sucedió a su padre a los veintiún años. En 1650 aplastó con sus tropas la rebelión de la ciudad de Ámsterdam reafirmando, en adelante, el poder de la casa de Orange. El retrato que le hizo van Honthorst se conserva en el museo Mauritshuis de La Haya.
4. Este retrato es poco común; de carácter íntimo, probablemente sirvió como estudio para otra imagen de Carlos I en un gran cuadro alegórico, en Hampton Court, en donde aparecen él y la reina como Apolo y Diana y el duque de Buckingham como Mercurio, presentando las siete artes liberales. (Londres, Galería Nacional de Retratos).
5. La actual reina Isabel de Inglaterra, sólo ha comprado veinte cuadros en su más de medio siglo de reinado (la colección de la casa real inglesa consta de siete mil cuadros). Entre los comprados por la reina, hay dos de Gerrit van Honthorst. En 1958, compró, *Los cuatro hijos mayores de los reyes de Bohemia* y en 1984, *Sofía, princesa de Bohemia*. Entre todos los artistas, solamente de dos ha comprado dos cuadros; estos artistas son, Honthorst y Zoffany del que estudiamos más adelante *Retrato de grupo con sir Elijah y lady Impey* (Siglo XVIII. Pintura Inglesa. Apartado La Música y lo Humano).
6. Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie. Gerrit van Honthorst.
7. Una insólita obra de este pintor, en cuanto a sus dimensiones (195 x 163 cm.), *Orfeo*, se conserva en el Palazzo Reale de Nápoles. El personaje se nos muestra interpretando

sus mágicas melodías por medio de una *lyra da braccio*. Este cuadro está fechado hacia 1614-1616 y sería, por tanto, una muestra de la convivencia de los dos instrumentos de cuerda frotada en las primeras décadas del barroco musical. Muchas otras obras de Honthorst en las que está presente la música están repartidas por infinidad de museos. Además de las obras que ya hemos mencionado, daremos algunos otros ejemplos: *Cena con tañedor de laúd*, en Florencia, Galería de los Uffizi; *La guitarrista y Concierto* (réplica del que se conserva en el Landesmuseum de Maguncia), en París, Museo del Louvre; *Concierto con tres músicos* en Londres, Trafalgar Galleries; *El concierto*, en Roma, Galería Borghese; *El laudista* en San Petersburgo, Museo del Ermitage; *Apolo y Pan* en Praga, Národní Galerie; *Mujer poniéndole las cuerdas a un laúd* en Fontainebleau, Museo Nacional del Castillo; *Los cantantes* en Lyon, Museo de Bellas Artes; *Viejo cantante con corneta* en Schwerin, Staatliche Museum.

ILUSTRACIONES



1. *El violinista alegre*. Gerrit van Honthorst



2. *Baco y el Bebedor*. Bartolomeo Manfredi



3. *Concierto en el balcón*.
Gerrit van Honthorst



4. *La guitarrista*. Gerrit van Honthorst



5. *Concierto*. Gerrit van Honthorst



6. *Grupo musical en un balcón*.
Gerrit van Honthorst



FRANS HALS (atribuido)

Pescador tocando el violín

H. 1630.

Óleo sobre lienzo.

83,5 x 67,7 cm.

Instrumento musical: violín.

Frans Hals, en los retratos individuales, opta siempre por medias figuras o de tres cuartos, inmóviles, mirando de frente al espectador. Entre todos ellos, el *Caballero sonriendo* -fig. 1- de 1624 (Londres. Colección Wallace) está considerado por muchos como el mejor ejemplo de todos ellos¹. El deseo de captar la personalidad de sus modelos, queda reflejado en las poses y en los vestidos, consiguiendo inmediatamente plasmar la individualidad de cada personaje e incluso las posibles diferencias de clase social dentro de un mismo cuadro, un claro ejemplo de ello lo tenemos en *Catharina Hooft con su nodriza* -fig. 2- (Berlín. Gemäldegalerie). Si bien, en los últimos años de su dilatada vida, se advierte un marcado cambio que afecta tanto a los tipos representados como a la manera de hacerlo. En sus personajes ya no hay distanciamiento ni caricaturización, sino un interés por mostrarlos con actitudes nobles, aunque de manera apagada y sombría, llegando casi a confundirse las siluetas con los negros fondos. Estos personajes, en ocasiones, nos miran por encima del hombro, en el estilo de los de sus contemporáneos, Van Dyck y Rembrandt: *Retrato de René Descartes*, (h.1649. París. Museo del Louvre), o *Retrato de un hombre con guantes*, (h.1650. San Petersburgo. Museo del Ermitage), pero con una gran simplicidad y sinceridad. En estas obras, el dinamismo de antaño cede paso a la serenidad, plasmando en los rostros de sus personajes, las huellas que ha dejado el paso del tiempo².

Seymour Slive³ y algunos autores, consideran que nuestro cuadro y otros parecidos, no son de la autoría de Frans Hals, sino de sus seguidores. Sin embargo, Gaskell prefiere catalogarlo como “atribuido”⁴.

En todo caso, podría pertenecer a ese período de madurez del artista al que nos hemos referido anteriormente y que abarcaría, aproximadamente, la tercera década del siglo XVII. Durante ese tiempo, la pintura de género ocupó una gran parte de la actividad del pintor. Nuestro *Pescador tocando el violín*, sin duda está muy cerca del *Bufón tocando un laúd* -fig. 3- (h. 1623. París. Museo del Louvre), del *Muchacho sonriendo con una flauta* -fig. 4- (h. 1623-1625. Berlín. Gemäldegalerie), del *Joven fumador* -fig. 5- (1623-1624. Nueva York. Metropolitan Museum of Art), y del *Alegre bebedor* -fig. 6- (h. 1628-1630. Amsterdam. Rijksmuseum). En todas estas obras, los retratados aparecen con un gesto espontáneo, como si hubiesen sido captados por sorpresa, y sin ningún atisbo de afectación. Si bien, el mayor paralelismo de nuestro pescador consideramos que se encuentra en la *Gitanilla* -fig. 7- (1628-1630. París. Museo del Louvre) y en la *Malle babbe*⁵ -fig. 8- (1633-1635. Berlín, Gemäldegalerie). Lo mismo que estas dos figuras, nuestro personaje se nos aparece rebosante de naturalidad, con unos labios sonrientes y una pícaro mirada, todo ello conseguido mediante una rápida y ancha pincelada. En la *Malle babbe*, ese brío está llevado al límite en toda la superficie del lienzo. En nuestro *Pescador tocando el violín*, el instrumento y las manos, son los elementos en donde se acentúa esa soltura hasta el extremo de parecer casi un boceto.

El título del retrato tanto en la sala del museo como en los catálogos de la colección, alude a un pescador. Sin embargo, Slive lo ha titulado *Violinista zurdo*⁶. A este detalle nos referiremos más adelante.

El oficio de pescador se ha deducido por el extraño gorro con que el personaje se cubre la cabeza. Esta prenda, es el elemento que le identifica como pescador, (aunque también eran usados estos gorros por marineros y granjeros), además del paisaje de fondo. Pero nosotros consideramos que no ocurre así con el resto de la vestimenta: un negro y sobrio atuendo que únicamente se ve animado por un cuello plisado blanco y el ribete de unos puños del mismo color. La ausencia de encaje y el pequeño tamaño del cuello, nos indican que quien lo lleva pertenece a una escala social media. Por supuesto, en ningún momento se trataría del traje de “faena” de un pescador, aunque podría ser la ropa para días señalados o de “paseo”, como sucedería con cualquier ciudadano de la época que ejerciera otra profesión, tanto si vivía en Haarlem, como en algún lugar de la costa del Mar del Norte. (El retrato de otro violinista aficionado, realizado por Hals unos diez años después que el nuestro, nos presenta a un personaje con un atuendo similar, aunque

con un cuello más lujoso; se trata de *Daniel van Aken tocando el violín* -fig. 9- , conservado en el National Museum de Estocolmo).

Ahora bien, lo que parece que ha sido determinante para identificar al personaje como un pescador es el llamativo gorro ladeado que, ateniéndonos a su colorido, no creemos que sea un gorro de piel (es muy diferente al gran gorro de piel que luce el muchacho que sostiene la jarra en *Dos chicos riendo, con jarra de cerveza* -fig. 10-, en el Boymans-van Beuningen Museum de Rotterdam). A nuestro modo de ver, no estaría hecho de este material; se trataría, más bien, de un gorro de lana, de color claro, al que se le ha aplicado un adorno que tiene el aspecto de unas finas y deshilachadas plumas pero realizadas con cabos de lana, la mayoría de ellos, de un color azul verdoso y algunos grises (si se observa con atención se puede apreciar los dos elementos: gorro y adorno). Es el mismo gorro que lleva el *Joven pescador con un cesto riendo* -fig. 11- de la colección del príncipe de Bentheim y Steinfurt, en Burgsteinfurt, Westfalia, y en el que aún destaca más el insólito color azul-turquesa sobre los rubios cabellos del muchacho.

Este tipo de prenda, conectaría tanto con los gorros de los pescadores como con los gorros adornados con plumas que hemos ido viendo en los músicos (hombres y mujeres) del siglo XVII, en nuestra colección y en otras colecciones⁷. Estos gorros, siempre aparecen colocados de forma ladeada, lo que no sólo se debía a la moda de la época, sino también porque, en opinión de John Berger⁸ “... los holandeses llevaban el sombrero ladeado para parecer aventureros y amantes de los placeres...”; añade también este autor que en aquella época, “... beber en exceso era una práctica socialmente admitida”⁹.

Es difícil determinar si el personaje que, probablemente, ha retratado Hals, es un aficionado que pretende reforzar su apariencia de músico mediante el gorro que luce, aunque a la hora de tocar se valiese únicamente de dos o tres notas (lo que sería suficiente para animar a la gente a bailar) o, simplemente, es alguien que ha pretendido aparentar ser músico y pescador. Por otra parte, existen marcadas diferencias entre nuestro personaje y otros pescadores que ha retratado el artista. En primer lugar, la edad; los otros pescadores de Hals son muchachos y muchachas muy jóvenes, vendedores de pescado; en segundo lugar, tienen un aspecto más rudo y llevan vestimentas más sencillas, rayando en humildes. Además, sus rostros y cabellos suelen seguir modelos convencionales de la época. También se ha dicho que estos niños-

pescadores podían representar el “agua”, tanto en representaciones populares de diversos oficios como en alegorías que utilizan también escenas en la playa.

Hay un aspecto sumamente chocante en el personaje de nuestro cuadro.

Se trata de una persona que se coloca el violín en el lado contrario.

No nos referimos, como Slive, a que sea zurdo. Los violinistas zurdos tienen, en principio, la posibilidad de una más fácil agilidad en la mano izquierda. Si fuera zurdo, implicaría que las cuerdas del violín tendrían que estar colocadas en sentido inverso. Esto podría ocurrir, en todo caso, si el mismo tañedor es el que hubiera construido el instrumento¹⁰, hecho que en escasas ocasiones ocurría.

No hemos encontrado ningún ejemplo de instrumentistas de cuerda, ni en la colección objeto de nuestro estudio, ni en ninguno de los cuadros consultados hasta el momento, con la colocación del instrumento en el lado contrario¹¹.

Por otra parte, nuestro personaje apoya el instrumento sobre el pecho (colocación que, como ya hemos explicado, perduró más tiempo en los países del centro y norte de Europa que en Italia, particularmente en los aficionados o en los músicos que animaban las fiestas populares), pero aquí está situado muy en el centro y demasiado paralelo al cuerpo. Ello dificultaría el movimiento del arco, aunque esto no importaría mucho en este caso pues, como hemos apuntado anteriormente, sólo tocaban dos o tres notas con breves golpes de arco al mismo tiempo que frotaban al aire la cuerda inmediatamente inferior, siempre en primera posición y sin utilizar ni el *legato* ni el *vibrato*¹².

Sin embargo, la colocación de los dedos de la mano derecha y el modo de sujetar el arco, algo alejado del talón, según la antigua técnica, concordaría con el procedimiento que se venía utilizando por los instrumentistas que animaban fiestas y bodas populares.

En cuanto a las características del instrumento, poco podemos señalar puesto que ha sido tratado a manera de esbozo, aunque sí podemos apreciar una caja de resonancia exageradamente ancha, con una tabla armónica poco abombada y unas escotaduras muy poco pronunciadas. Ni los oídos, ni el clavijero, ni la voluta, pueden apreciarse.

Hemos llegado a pensar que, posiblemente, nuestro personaje no sea un pescador (Ya hemos hablado de la indumentaria de los jóvenes pescadores de Hals, como por ejemplo la del *Joven pescador*? de la National Gallery de Irlanda, o la del *Joven pescador con un cesto riendo*? de la colección del príncipe de Bentheim y Steinfurt, que no tiene nada que ver con la del pescador de nuestro cuadro, excepto por llevar el mismo tipo de gorro; aunque los tres, sonríen enseñando los dientes, y tal gesto, según Berger, nunca

lo harían los ricos)¹³. Pero podría tratarse de un acomodado vendedor de pescado, en todo caso alguien que desearía aparentar que es músico o que ha querido retratarse disfrazado de violinista. (En el estudio del siguiente cuadro de nuestra colección, *Autorretrato con laúd*, vemos cómo Jan Steen, algunos años después, se nos muestra disfrazado de músico).

Pasamos a analizar el paisaje que aparece como fondo (que entendemos pretende reforzar la profesión de pescador del retratado), elemento bastante inusual en el pintor, que suele emplear en este tipo de retratos, fondos neutros¹⁴. Hofstede de Grot apunta que esta escena de Hals y otras de pescadores, eran el resultado de algunos viajes del pintor al pueblo pesquero de Zandvoort¹⁵.

Por detrás del hombro derecho del personaje, aparece sobre un montículo una torre-faro¹⁶. Tras el otro hombro vemos una playa en la que destaca una lejana y minúscula barca y tres figuras difíciles de identificar. Aunque algunos han creído ver a unos niños jugando, pensamos más bien que se trata de unos jóvenes y de un músico, sentado, que toca o bien una flauta travesera o un instrumento de arco que aparenta ser bastante alargado. El cielo, de un azul grisáceo en la parte superior del cuadro, se va transformando en bruma al difuminarse las blanquecinas nubes cuando se acercan al horizonte. Es difícil hacer concordar la luz que se ha empleado en este fondo, con el intenso foco que se proyecta sobre el rostro masculino.

Muchas son las incógnitas que encierra esta obra. Y todavía se nos plantea una más: ¿Podría haber sido pintado este personaje a partir de una imagen reflejada en un espejo? Ello explicaría la insólita colocación del instrumento.

De haber utilizado el propio pintor su imagen, lo que hubiera visto reflejado en el espejo ¿sería una paleta y un pincel en lugar de un violín y un arco?

Una décima de Góngora satiriza la manera de tocar el violín de Lope de Vega (tal vez no muy alejada de la de nuestro violinista), al mismo tiempo que se burla de su “museo”¹⁷.

*En vuestras manos ya creo
el plectro, Lope, más grave,
y aun la violencia suave,
que a los bosques hizo Orfeo;
pues cuando en vuestro museo*

*por lo blando y cebellín
cerdas rascáis al violín,
no un árbol os sigue, o dos;
mas descienden sobre vos
las piedras de Valsaín***18.**

NOTAS

1. La única excepción es el retrato de Willem van Heythuyzen (Bruselas. Musées Royaux des Beaux-Arts), en donde nos muestra al acaudalado burgués de Haarlem, de cuerpo entero, con una actitud despreocupada que se acentúa por estar balanceándose sobre una silla apoyada en dos patas. Slive lo ha comparado con el *Autorretrato* de Max Beckmann, realizado en 1944 (Munich. Bayerische Staatsgemäldesammlungen). (S. Slive: *Frans Hals*. Phaidon. Londres, 1970, p. 55). Norbert Scheneider, en otro sentido, lo compara a los “banquetes” holandeses en los que, al principio, los elementos del refrigerio, cuidadosamente expuestos, tenían una apariencia casi intangible, pero al separarse los Países Bajos de la corona española, estas mesas ya no simbolizaban solamente los valores de una posición social, sino que mostraban las huellas de un consumo, (mantiles arrugados, restos de comida, etc.), cuya espontaneidad contravenía la etiqueta del orden establecido. Así, en el retrato que Willem van Heythuyzen encargó a Frans Hals, había una intención de rebelión burguesa a las normas feudales que buscaba liberarse de todo ceremonial; si bien, añade Schneider, en la segunda mitad de siglo, a causa de la vuelta a la feudalización, reaparece la etiqueta pomposa, ahora practicada por los burgueses ricos. (N. Scheneider. *Naturaleza Muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la Edad Moderna temprana*. Taschen. Colonia, 1999, pp. 104-105).
2. La vejez y la débil situación económica de los últimos años del pintor quedarían reflejados en sus dos últimos retratos de grupo, el de los regentes y el de las regidoras del asilo de ancianos de Haarlem, ambos de 1664 (Haarlem. Frans Halsmuseum). La teatralidad con que había representado en los años veintes y treintas a las milicias cívicas, deja paso a unos taciturnos personajes que traslucen amargura y soledad.
3. S. Slive, *op. cit.*, p.106.
4. I. Gaskell: *Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting: The Thyssen Bornemisza Collection*. Sotheby's. Londres, 1990, p. 196. Este autor aclara que antes de restaurarse este cuadro, en 1963, había sido desastrosamente retocado y, según algunos, dándole la apariencia de un moderno pastiche. Este efecto se ha mantenido, en cierto modo, al tener que retocar el ojo y la ceja derechos que se habían deteriorado. Durante los trabajos de limpieza, no se descubrieron características físicas que no fueran propias del siglo XVII, pero Gaskell recuerda el caso del *Hombre joven fumando una pipa* de Groninga, que se detectó que era falso al realizar un análisis de la pintura.

5. Se trata del retrato de una loca en el que Hals pretende mostrar una consecuencia moralizadora. La lechuza que está posada sobre el hombro de la mujer, si bien puede simbolizar la sabiduría, también alude a la oscuridad e incluso a la muerte, por lo que se podría interpretar como la ausencia del sentido de la realidad (pérdida de la “lucidez”) que conduciría a un comportamiento negativo como el alcoholismo representado por la jarra de vino. La risa burlona no sólo aludiría al abuso del alcohol sino también a la necesidad y a la locura; pero, a pesar de todo ello, lo que esta obra suele despertar es un sentimiento de simpatía. Existen numerosas versiones de este cuadro de seguidores de Hals. (Véase, S. Slive, *op. cit.*, p. 144).

6. *Ibid*, p. 104 y lám. 87.

7. Ya nos hemos referido anteriormente a este tipo de tocados con una o varias plumas en los retratos de músicos, tanto en la pintura italiana desde finales del siglo XVI, como en la flamenca y holandesa a lo largo del siglo XVII. En la pintura francesa de esta misma época también hemos encontrado varios ejemplos: Valentin de Boulogne, *Concierto* (Blois. Musée des Beaux Arts) y *Concierto en un bajo relieve antiguo* (París. Musée du Louvre); Claude Vignon, *El joven cantor* (París. Musée du Louvre). Adentrándonos en el siglo XVIII: François Desportes, *Concierto íntimo* (Compiègne. Musée National du Château); Jean Raoux, *El concierto* (Riom. Musée Mandet). En otra obra de género de Frans Hals, *Hombre tocando una zambomba* (h.1618-1620. Fort Worth. Kimbell Art Museum), el pobre músico callejero del que se ríen y hacen burla un grupo de niños, lleva un sombrero del que cuelga una larga cola de zorro, atributo, según la tradición de la época, de la locura. (S. Ferino-Pagden: *Dipingere la música*. Skira. Milán, 2000, p. 248).

8. J. Berger: *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona, 2000, pp. 21, 22.

9. Se ha apuntado que uno de los regentes del asilo de ancianos (el tercero por la derecha), que tiene el sombrero totalmente ladeado y la mirada perdida, está borracho. Pero Berger, recogiendo el parecer de Seymour Slive, mantiene que se trata de un infundio, y cita opiniones médicas para demostrar que la expresión del regente podía deberse a una parálisis facial. (*Ibid*, p. 21).

10. Emilio Moreno, al referirse al violín en España de los siglos XVII y XVIII, destaca que este instrumento no era patrimonio solamente de la música culta, pues “... músicos ambulantes recorrían los pueblos españoles intentando curar las picaduras de las tarántulas con las tarantelas que tocaban con el violín, instrumento de acompañamiento de fiestas y francachelas en los estamentos más populares”. (E. Moreno, “Aspectos

técnicos del tratado de violín de José Hernando: (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII”, en *Revista de Musicología*, vol. XI, 3. Madrid, 1988, p. 571, nota 29). Instrumentos como el de Hals o el del violinista que canta junto a otros dos colegas, uno de ellos levantando un vaso de vino y otro con una guitarra (¿vihuela?) en *Los músicos* de Velázquez (h.1620. Berlín. Gemäldegalerie), salieron, con toda probabilidad, de la misma mano de sus tañedores, por lo que sus rasgos, medidas y forma no coincidirían con los que fabricaban los grandes maestros *luthiers*.

11. En algún guitarrista de flamenco y también en algún aficionado, hemos visto la colocación de la guitarra sobre el lado derecho, pero siempre manteniendo la correcta disposición de las cuerdas, lo que significaría que estas personas aprendieron a tocar por ellos mismos. Slive al comentar la insólita colocación del instrumento por parte de Hals, indica que se ha sugerido la posibilidad de que el personaje estuviera reflejado en un espejo, pero en su opinión, el sonrosado y rubicundo violinista no se parece a los autorretratos de Hals conocidos. (S. Slives, *op. cit.*, p. 104). No estamos totalmente de acuerdo con esto, pues el artista podría haber pintado la cabeza del personaje y para el cuerpo, dado el carácter abocetado de la obra, haber utilizado su propia imagen reflejada.

12. “Le violon: un instrument de ménétiers” en *Guide du visiteur*. Bruselas. Musée des Instruments de Musique. Mardaga. Sprimont, 2000, p. 28.

13. J. Berger, *op. cit.*, p. 117.

14. Existen dos versiones más de esta obra; una, con un fondo gris, fue dada a conocer por el marchante Kleinberger; la otra, de pequeño tamaño y realizada sobre tabla, fue dada a conocer por Valentiner en su publicación sobre el pintor de 1921. Slive considera que las dos réplicas sin paisaje, serían copias del lienzo de la colección Thyssen-Bornesmiza. (I. Gaskell, *op. cit.*, pp. 196, 197).

15. C. Hofstede de Groot, “Frans Hals a genre painter”, *Art News XXVI*, xiv. Abril 1928), pp. 45, 46.

16. Ebbinge-Wubben ha sugerido que podría ser la torre-faro de Zandvoort, al compararla con un grabado de Klaes Jansz, pero un aguafuerte de Viischer en el que aparece esta estructura no confirma tal identificación. En 1615 se había dictado una ordenanza sobre la construcción y el mantenimiento de torres-faro a lo largo de la costa holandesa del Mar del Norte, pero Gaskell ha comprobado que la torre del cuadro de Hals no se parece a ninguna de las representaciones que existen de ellas y considera que

es muy probable que se trate de una invención más que de la plasmación de un lugar real. (I. Gaskell, *op. cit.* p. 197).

17. El término museo equivale a biblioteca o cuarto de trabajo.

18. *Góngora. Antología poética.* Sociedad General Española de Librería. Madrid 1983, p. 203. Se trata de una de las décimas satíricas (nº 87) que escribió Góngora contra Lope de Vega. Es una curiosa coincidencia con el cuadro de Hals, el que esta décima también sea “atribuida” a Góngora.

DATOS BIOGRÁFICOS

No se conoce ningún tipo de dato documental sobre la fecha y el lugar de nacimiento de Frans Hals. Es muy probable que naciera en Amberes, de donde era oriunda su madre, Adriaentgen van Geertenrijck. En cuanto a la fecha, Seymour Slive indica que existen buenas razones para pensar que su nacimiento podría haber tenido lugar entre 1581 y 1585(1).

Frans, fue el primogénito de Franchoy's Hals, maestro tejedor de Malinas. La familia se trasladó a las provincias del norte tras la ocupación española de Amberes, en agosto de 1585.

El artista trabajó principalmente en Haarlem, ciudad en donde inició su formación, aunque tampoco hay noticias de los primeros años. Parece ser que fue discípulo del pintor, poeta y cronista de arte, Karel van Mander, quien no marcaría una influencia determinante en Frans². Admitido en 1610 en la “guilda” de San Lucas (lo que significaría que se había convertido ya en maestro autónomo), llegó a ser *vinder* (miembro del Consejo) de la misma en 1644. Desde el momento de su admisión, el pintor se convirtió en un prolífico retratista de la burguesía de Haarlem.

De 1612 a 1624 formó parte de la milicia cívica de San Jorge, lo que pudo favorecer el que fuera elegido para representar el banquete de los oficiales de esta milicia (1616. Haarlem. Frans Hals Museum), obra que le convirtió en el pintor por excelencia de retratos corporativos³.

Así mismo, de 1616 a 1625, fue *beminnaer* (socio) de la cámara de retóricos de Haarlem llamada *De Wijngaertranken* (“El zarcillo de vid”) y cuyo lema era, *Liefde Boven Al* (“El amor por encima de todo”).

En diferentes momentos de su vida, especialmente en sus últimos años, pasó por serias dificultades económicas.

Murió en Haarlem en 1666 y fue enterrado en la Iglesia de San Bavón.

Al comienzo de su carrera, Hals siguió la mayoría de los convencionalismos de los retratos de la época anterior, utilizando una pincelada más rígida y densa. La obra más temprana, fechada, que se conoce es el retrato de *Jacobus Zaffius* de 1611 (Haarlem. Frans Hals Museum). Más tarde, desarrollaría un estilo propio basado en su agudo sentido de observación que culminaría con los retratos de personajes populares⁴.

NOTAS

1. S. Slive, *op. cit.*, p. 1. Joan Sureda afirma que nació en dicha ciudad y que sus padres desaparecen del censo en 1585 cuando Frans tenía dos ó tres años. La siguiente noticia que da este autor y que coincide con Slive, ya está fechada en Harlem, en 1591, con motivo del bautizo de Dirck Hals, hermano del pintor. (J. Sureda: “La fastuosidad de lo Barroco”. *Summa Pictórica*. Planeta. Barcelona, 2000, vol. VI, p. 15).
2. La fuente de esta información es una breve nota en la biografía de van Mander que aparece en la segunda edición de *HetSchilder Boek*, (1618) y en donde se cita a Hals entre otros retratistas de Harlem.(S. Slive, *op. cit.*, p. 2)
3. Frans Hals volvería a pintar a la milicia cívica de San Jorge en otras dos ocasiones (1627 y 1639) y, también en otras dos ocasiones, a la milicia cívica de San Adrián (1627 y 1633). (Haarlem. Frans Halsmuseum). Otro retrato colectivo posterior es el de la *Compañía del capitán Reynier Reael y del teniente Cornelisz Michielsz Blaewu*, conocido también como “la Flaca Compañía” (1633-1637. Amsterdam. Rijksmuseum), llamada así por la delgadez de los personajes representados; en este cuadro, si bien la idea de la composición y el grupo de la izquierda se deben a Hals, el de la derecha, lo realizó el pintor Pieter Codde (*Ibid*, p. 45).
4. En este período de plenitud Hals cultiva la pintura de género, con un gran despliegue de actitudes cotidianas: escenas de muchachos sonriendo, hombres jóvenes bebiendo, fumando o tocando algún instrumento; todos ellos representados de forma individual, de medio cuerpo, y con fondos neutros.

ILUSTRACIONES



1. Caballero sonriendo. Frans Hals



2. Catharina Hoof con su nodriza.
Frans Hals



3. Bufón tocando un laúd. Frans Hals



4. Muchacho sonriendo con una flauta.
Frans Hals



5. Joven fumador. Frans Hals



6. Alegre bebedor. Frans Hals



7. *Gitanilla*. Frans Hals



8. *Malle babbe*. Frans Hals



9. *Daniel van Aken tocando el violín*.
Frans Hals



10. *Dos chicos riendo con jarra de cerveza*.
Frans Hals



11. *Joven pescador con un cesto*.
Frans Hals



JAN GERRIT VAN BRONCHORST.

Joven tocando una tiorba

H. 1642-1645.

Óleo sobre lienzo.

97,8 x 82,6 cm.

Instrumento musical: tiorba.

La figura de nuestro cuadro aparece representada de tres cuartos. El cuerpo del joven está de perfil pero el rostro, con el ceño levemente fruncido, se vuelve de manera forzada hacia nosotros dedicándonos una mirada con un atisbo de inseguridad. Parece que apoya el instrumento sobre el borde de una mesa. La impresión que produce en el espectador es que se encuentra bastante incómodo con la postura que le ha hecho adoptar el pintor (bien es verdad que, dado la forma ovalada y panzuda del instrumento, su colocación no es nada cómoda).

Esta postura nos lleva directamente a la del *Hombre con armadura sujetando una pica* - fig. 1- de Jan Hermans Bijlert¹ (Pasadena, California, Norton Simon Museum), obra fechada hacia 1630, en la que Bijlert nos muestra, medio de espaldas, a un hombre bastante mayor, dentro de una magnífica armadura, con el rostro girado hacia el espectador y sujetando (no empuñando), una pica, más bien en el estilo de un jugador de billar.

No nos parece que el joven de Bronchorst esté tañendo, o que se disponga, o que termine de tañer, el instrumento. Vemos, más bien, la figura de un modelo, con una pose un tanto rebuscada, con la colocación del instrumento apoyado sobre el ángulo de un mueble en el que también tiene apoyado el codo. Esta postura, no la habíamos encontrado en ningún otro cuadro y, por supuesto, nunca la hemos visto en los músicos de nuestros días.

Thomas Robinson, en 1603, dio los siguientes consejos (refiriéndose al laúd) sobre la posición y la forma de tañer el instrumento:

Sentarse con el tórax recto, frente a una mesa, con la parte derecha del cuerpo más separada de ella que la izquierda. La panza del laúd deberá apoyarse contra el pecho, hacia las costillas derechas, mientras que la parte inferior del instrumento descansará sobre el muslo derecho. El borde inferior, en su zona cercana al mástil, se apoyará sobre la mesa –sobre la cual convendrá poner una tela para no dañar el laúd- , de modo que la tapa y el plano que forma el pecho del músico describan un ángulo abierto hacia la izquierda. Finalmente, el antebrazo derecho reposará sobre el lado superior derecho del instrumento².

Desde luego, algunos aspectos coinciden con la postura de nuestro músico, pero en lo que se refiere al brazo derecho, no. ¿Qué está haciendo el intérprete con ese brazo? ¿Ha terminado de tocar y mientras se está extinguiendo el sonido del último acorde mantenido con su mano izquierda, ha soltado la derecha en busca de una rápida relajación?

Por la postura del hombro derecho vemos claramente que no está la mano colocada sobre las cuerdas. En el caso de estar simplemente sujetando el instrumento, no tendrían los dedos de la mano izquierda perfectamente colocados.

El (bajo nuestro punto de vista), falso músico, aparece vestido con una camisa blanca de la que vemos sólo parte de la pechera en la que se vislumbra un delicado bordado. Perteneciente a otra prenda, se nos muestra parte de una manga de un verde oscuro. Sobre todo lo anterior, lleva una oscura chaqueta anudada a la cintura mediante una especie de chal estampado, que podría ser, por la “caída” de la tela, de seda. Pero lo que más llama la atención del atuendo, es la gorra de color rojo colocada de medio lado y adornada con hojas de hiedra³ en lugar de las inevitables plumas que hemos visto anteriormente en Honthorst y en muchos otros.

En nuestro cuadro, hemos apreciado un arrepentimiento en el perfil de la gorra que se extendía hacia la derecha.

El instrumento, sólo visible en su parte posterior en un escorzo bastante logrado, es una tiorba o un laúd-tiorbado⁴.

Se trata de un instrumento híbrido que posee, como el laúd, un mango terminado en un clavijero recto al que se sujetan las cuerdas que realizan la melodía, y un prolongamiento terminado en otro clavijero en el que se insertan las cuerdas, sin trastes, que realizan el acompañamiento. Este clavijero no es sino la prolongación del primero que, a diferencia del laúd, continuaba recto hasta su unión con el otro. François

Campion, en 1730, llamó *petit jeu* a las cuerdas que se pisan sobre el diapasón y *grand jeu* a las restantes⁵. El descubrimiento y fabricación de cuerdas entorchadas o revestidas de metal, permitió la construcción de instrumentos con un único clavijero en el que se podía colocar los once órdenes requeridos en los laúdes del siglo XVII.

La tiorba fue introducida en Inglaterra por Iñigo Jones, poco después de 1605, fecha muy inmediata a la conspiración de los católicos contra el rey. Bragard y De Hen recogen la siguiente anécdota:

“Según un contemporáneo, el Doctor Jones Plum tuvo bastantes problemas en el momento de su desembarco, pues al llegar a Douvres con su tiorba que traía de Italia, fue inmediatamente arrestado porque se creyó que era un artefacto diabólico proveniente de los países papistas y destinado a matar al rey”⁶.

El casi monocromismo empleado por Bonchorst en el atuendo, el instrumento y el mueble, sólo queda roto por el llamativo rojo de la gorra.

El fondo del cuadro no es el típico fondo oscuro que en los años veintes era característico de los pintores caravaggistas de Utrecht, sino que el artista ha empleado un fondo bastante claro. La luz, absolutamente focal, incide en el rostro del retratado y en su mano izquierda, acentuando en ésta la correcta posición a la hora de pisar las cuerdas.

Entre sus obras debemos destacar algunas en las que dejó patente su dominio de la pintura de género, principalmente en escenas musicales o asuntos próximos a Vermeer. Dos ejemplos de ello son, *Grupo musical en una balustrada* -fig. 2- (Colección particular) y *La alcahueta* -fig. 3- (Muzeul Național Brukenthal. Sibiu. -Rumanía-).

NOTAS

1. Hasta hace pocos años, se había atribuido esta obra a Jan van Bijlert y se había titulado, *Joven tocando un laúd*.
2. R. Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*. Península. Barcelona, 2001, art. laúd.
3. Para algunos autores, se trata de hojas de vid. En *Dipiangere la musica* (*op. cit.*, p. 106), se describe como hojas de hiedra y se cita a Beuchert (M. Beuchert: *Symbolick der Pflanzen*, Frankfurt am Maine. Leipzig 1995, p. 64), quien explica que la hiedra, colocada alrededor de la cabeza, podía atenuar las consecuencias de una borrachera (desconocíamos esta propiedad aunque con muchísima frecuencia hemos visto cómo la hiedra adorna la frente de Baco o aparece enroscada en su tirso). Una vez más, nos encontraríamos con la tradicional representación de la estrecha relación entre música y vino, ambos asociados al goce de la vida y a la creatividad. Robert Burton, en su texto *Anathomy of Melancholy*, publicado en Londres en 1621, aconseja a los melancólicos una terapia de música, vino y alegre compañía (En catálogo de la exposición, *Caravaggio*, Madrid. Museo Nacional del Prado 1999 – Bilbao. Museo de Bellas Artes 1999-2000, p. 89).
4. Se cree que el laúd-tiorbado fue inventado en Francia por los hermanos Jacques y Denise Gaultier, ambos reputados tañedores de laúd. (R. Bragard y F. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. A. De Visscher ed. Vander S.A. Bruselas, 1973,
5. R. Andrés, *op. cit.*, art. laúd.
6. R. Bragard y F. De Hen, *op. cit.*, p. 135.

DATOS BIOGRÁFICOS

Jan Gerrit van Bronchorst nació en Utrecht, alrededor de 1603. En 1614 entró como aprendiz en el taller de Jan van der Burch, pintor sobre cristal, con quien pasó poco más de un año. Continuó su formación en Francia, en Arrás con otro pintor de vidrieras, Peter Mathysz, y en París, donde también siguió perfeccionándose con otro especialista en la pintura de cristal.

Al finalizar esta etapa, sobre 1622, se estableció en Utrecht, donde adquirió el derecho de ciudadanía y contrajo matrimonio en 1626. En su ciudad trabajó en el taller de Gerrit van Honthorst, entrando en contacto con la pintura de caballete¹.

Se especializó en la pintura de género, principalmente músicos y conciertos al aire libre, junto a motivos mitológicos y religiosos. También trabajó el grabado.

El 18 de mayo de 1639 ingresó en el gremio de San Lucas, manifestando así su voluntad de iniciar una nueva etapa en su actividad artística²

En 1647 se trasladó a Ámsterdam, donde en enero de 1652 adquirió la ciudadanía. Sin abandonar la pintura sobre cristal (le fueron encargadas la decoración de las vidrieras de la Nieuwe Kerk y de la Oude Kerk)³, recibió otros importantes encargos, como la pintura de algunos plafones del techo del Stadhuis (Palacio Real), de Ámsterdam, con lo que llegó a reunir una considerable fortuna³.

Dos de sus hijos continuaron el oficio paterno. Gerrit, pronto dejó el trabajo de pintor para entrar, en 1670, en el ayuntamiento de Utrecht. Johannes, viajó a Roma donde se incorporó al grupo de los *bamboccianti*. En dicha ciudad, realizó un retrato del poeta Reyer Anslo. En 1654, se le documenta en Ámsterdam donde falleció aún joven. Fue enterrado en la Westerkerk de dicha ciudad, el 16 de octubre de 1656⁽⁴⁾.

NOTAS

1. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 381.
2. J. de Meyere, y J. J. Luna: Catálogo de la exposición *La pintura holandesa del Siglo de Oro. La escuela de Utrecht. Fondos del Centraal Museum de Utrecht y de colecciones españolas*. Madrid-Bilbao-Barcelona, BBV. Octubre 1992 - febrero 1993, p. 129.
3. M. Borobia, *op. cit.*, p. 574.
4. J. de Meyere, y J. J. Luna, *op. cit.*, p. 130.

ILUSTRACIONES



1. *Hombre con armadura sujetando una pica.* Jan Hermans Bijlert



2. *Grupo musical en una balaustrada.*
Jan Gerrit van Bronchorst



3. *La alcahueta.* Jan Gerrit van Bronchorst



JAN HAVICKSZ STEEN (atribuido)

Boda campesina

H. 1649-16755

Óleo sobre tabla.

62,4 x 49,3 cm.

Instrumentos y elemento musical: violín, cornamusa, tambor.

Hay cierta confusión respecto a los cuadros atribuidos a Steen que representan la celebración de una boda con escenas que corresponden a distintos momentos de la misma, desde la firma del contrato matrimonial, al cortejo nupcial, a la celebración del banquete, o a la llegada de los novios a la cámara nupcial. En ellas, siempre hay un acercamiento a las divertidas historias, comedias y proverbios de la época sobre este asunto.

La procedencia de nuestra tabla ha hecho que se confundiera, desde 1930, con el lienzo *Banquete de bodas*, actualmente en paradero desconocido¹. También ha sido confundida con un lienzo firmado, atribuido a Steen, en donde se describe la misma escena con una composición muy similar. Varía sólo el formato que es horizontal en lugar de vertical².

Se conservan seis obras con escenas de este tipo atribuidas a Steen. Una de ellas es la *Boda campesina* -fig. 1- del Dijkdienst Beeldende Kunst (cedido al Museum Boymans van Beuningen de Rotterdam). En otra *Boda campesina* -fig. 2-, en el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio, el novio recibe a la novia con un beso³.

Nuestra tabla recoge la escena del cortejo que acompaña a la novia a reunirse con el novio. No queda claro si la casa que aparece llena de gente es la de éste, o si se trata de una posada o taberna donde se va a celebrar el banquete y la consiguiente fiesta.

En cuanto a la composición del cuadro, Gaskell cita a W. Martin para quien las complejas y numerosas figuras que aparecen en estos grupos, son similares a las de la obra de Adrien van de Venne, que lo mismo que Steen, trabajó en La Haya⁴, *Paisaje con figuras* -fig. 3- (1615.La Haya. Rijksmuseum).

La joven novia va vestida con un traje de color claro en el que destaca el blanco brillante de la pechera y los puños. Sobre ella recae un fuerte foco de luz que se repetirá en el lomo de uno de los perros y en el jubón y la camisa del novio. Surge una duda respecto a la rubia cabellera de la muchacha que parece caer, suelta, sobre los hombros (¿querría el artista evocar las Madonnas de van Eyck?). Resulta extraño que no lleve el pelo recogido y cubierto o semicubierto, como era la costumbre en la época, aunque alrededor de la cabeza parece llevar un adorno con pequeños recogidos. Otra posibilidad sería que llevara un velo, tan fino y delicado, que transparentase totalmente sus cabellos. Sin levantar la mirada del suelo y con la mano derecha sujetando una pequeña flor, avanza al encuentro del novio estrechamente flanqueada por dos mujeres. Una de ellas, más elegantemente vestida, cubierta con una toca negra, mira directamente al espectador; la otra, más anciana, lleva un atuendo oscuro y sobrio e interviene de forma reprobadora en la pelea de dos niños a los que un hombre, esgrimiendo un palo, pretende separar. Mientras esto sucede, otro pequeño, está recogiendo del suelo, no sabemos muy bien el qué. Puede que se trate de dulces o caramelos envueltos que desde el balcón un hombre va soltando por medio de un extraño artilugio circular del que penden diversas cuerdas. Otro hombre, agarrado a la columna, intenta alcanzar las pequeñas sorpresas (que también podrían ser pequeños envoltorios de papel con algunas monedas dentro) antes de que lleguen al suelo.

El novio, no podemos decir que presente una actitud gallarda o al menos, digna, como cabría esperar. Sombrero en mano y con la capa sobre un hombro, recibe a la tímida novia. Pero sus rodillas se doblan, mientras que su mano izquierda aprieta el hinchado vientre que no consigue cubrir el jubón (tal vez por la cantidad de cerveza que ha bebido, como también lo corrobora el enrojecimiento de su nariz).

Un violinista y un gaitero (bajo y rechoncho, subido en un banco)⁵, animan con su música el momento de la llegada de la novia. Un tamborilero, que nos parece un niño, se ha sumado al dúo.

No podemos asegurar si la ceremonia eclesiástica se ha celebrado, o no. De cualquier forma, el trayecto entre la iglesia y la casa no es excesivamente largo pues vemos tras el arco de acceso y tras los frondosos árboles, cómo se yergue el campanario de la iglesia con su altísima aguja.

La arquitectura que ha empleado Steen es absolutamente teatral, al estilo italiano. Si el edificio principal se interpreta como la casa del novio, entonces podría pensarse que desde allí los contrayentes se dirigirán a la iglesia. Ahora bien, si se interpreta como una

posada o mesón, entonces estaríamos asistiendo al momento en que da comienzo la fiesta llena de algarabía, tanto en el exterior como dentro de la casa.

No sólo la música animaba las bodas sino que también era costumbre que en las posadas y tabernas, además de disfrutar de la comida y la bebida, se ofrecieran músicos para amenizar tanto las colaciones, como las sobremesas o las veladas⁶.

Esta costumbre la recoge frecuentemente la literatura de los siglos XVI y XVII.

Así, aparece en Shakespeare, en la segunda parte de *El Rey Enrique IV*, acto II, escena IV, que tiene lugar en Londres, en un aposento de la taberna “La Cabeza del Jabalí”, en Eastcheap. Uno de los mozos de la taberna ordena a su subordinado:

Bueno, entonces llévatelos y ponlos a cubierto (a otros clientes), y mira si puedes encontrar la murga de Sneak; a la señora Tearsheet le gustaría oír un poco de música. Despacha. El cuarto donde cenar está caldeado con exceso; van a venir enseguida

Y un poco más adelante, cuando entran los músicos anuncia el paje a Falstaff:

La música ha llegado, señor.

¡Que toquen! Tocad señores. Siéntate en mis rodillas, Doll.

(A continuación hay una acotación que dice: -Música-)

Más tarde, cuando ya han hecho su entrada el príncipe Enrique y Poins disfrazados de mozos de mesón, escuchan la conversación entre Falstaff y Doll:

Falstaff: *¿De qué tela quieres tener un jubón? Recibiré dinero el jueves. Mañana tendrás un gorro. Vamos, venga una canción alegre. Se hace ya tarde; vamos a la cama. Me olvidarás cuando me haya marchado.*

Doll: *A fe que me harás llorar si me hablas así; procura enterarte si vuelvo a vestir trajes lujosos hasta tu regreso. Bueno, escuchemos el final de la canción.*

Y al terminar el acto se despide Falstaff y dice al paje:

Paga a los músicos, bergante. Adiós posadera; adiós, Doll. ¿Véis hijas mías, cómo se busca a los hombres de mérito? Los que no sirven para nada pueden dormir, mientras que al hombre de acción se le llama. Adiós, buenas hijas mías; si no recibo la orden de marcha inmediata, os veré antes de mi partida⁷

Otros pintorescos personajes, invaden la escena en nuestro cuadro: unos pertenecen al cortejo de la novia; otros, aparentan ser amigos del novio. La grotesca figura que está inmediatamente detrás de éste, va vestida según la moda española (¿pretendía Steen mofarse de alguna decadente autoridad? En sus cerca de veinte escenas de mujeres enfermas, se burla de los médicos que las atienden y los viste de la misma manera)⁸.

Otras figuras se agolpan en el porche del edificio o se asoman por la ventana brindando con cerveza; otras, están en el balcón que hay encima del porche. En la esquina de la barandilla dos hombres leen (¿cantan?), el texto escrito en una hoja de papel bastante arrugada. Heppner y Gudlaugsson han demostrado que en esta obra, Steen recogió algunos de los convencionalismos empleados en las “Cámaras de Retórica” (asociaciones de poetas aficionados, dramaturgos y actores), por lo que es muy probable que estos dos personajes representasen a dos miembros de una de esas asociaciones y que estuvieran cantando (o leyendo en voz alta, pues podría tratarse de un texto en forma de diálogo, pero nos inclinamos más hacia la posibilidad de que sea un dúo), un texto que sin duda, era un epitalamio⁹.

Otras personas asomadas a la ventana de la casa situada a la izquierda no se pierden nada de lo que sucede.

En primer término, nos encontramos con toda una serie de elementos (un tronco de árbol, seco, que conserva el cepellón; un cántaro; una fuente en la que se bombea el agua; dos perros en una clara explicitación de sus instintos sexuales), que muy probablemente tendrían un significado, hoy desconocido para nosotros.

Gudlaugsson interpreta la escena como una exagerada sátira, inspirada en las españolizadas costumbres del sur de los Países Bajos, que sigue fielmente el relato de la pieza teatral de G. A. Bredero, *De Spaansche Brabander*¹⁰.

El violinista (¿Steen?) tiene apoyado el instrumento en el hombro (resulta interesante comprobar que entre esta tabla y el lienzo atribuido a Frans Hals, han transcurrido poco más de diez años), pero todavía mantiene el mástil hacia delante. No podemos ver con detalle todos los aspectos de este primitivo violín, aunque sí constatamos que, a pesar de tener muy marcadas las escotaduras, su forma no posee la elegancia y esbeltez de otros. Quizá ello sea debido a que el mástil resulta excesivamente corto. La posición de la mano izquierda y la forma de sujetar el arco, se ajustan a la época.

La gaita ha sido ya analizada en el cuadro de Barthel Bruyn el Viejo *La Adoración del Niño* (Siglo XVI. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino). La que ha representado Steen, posee dos roncones y un tubo melódico ligeramente cónico. La bolsa de aire es bastante grande, casi tanto como el cuerpo del gaitero. Se puede apreciar perfectamente el “soplete” (el pequeño tubo por el que nuestro músico está insuflando el aire).

Otra gaita que podría ser similar a la de nuestro cuadro y en la que podemos distinguir todos y cada uno de sus elementos, es la que está tocando el *Gaitero* -fig. 4- de Hendrick Terbrugghen (1624 Colonia. Wallraff-Richartz Museum). En este caso, el gaitero aparece de tres cuartos pero también de perfil, aunque apoya los dos roncones sobre su hombro derecho que Terbrugghen ha querido dejar desnudo.

Ambas obras, se ajustan al modelo de gaita que aparece en el tratado de Virdung¹¹

En el *Diccionario de autoridades* se nos da la siguiente definición: gaitero, además de ser el que tiene por oficio tocar la gaita, es un adjetivo que equivale a “alegre, sobresaliente y que da golpe a la vista”, y añade el siguiente refrán: “A ruido de gaitero, érame yo casamentero” con la siguiente aclaración: “... con lo qual se reprehende a las mugeres que freqüentan los bailes, y festínes públicos, porque dan à entender mucho deseo de casarse”¹²

A partir del siglo XVIII, la gaita, instrumento indispensable en las bodas y fiestas aldeanas de los Países Bajos, va poco a poco cediendo su papel al dúo formado por un violín y un contrabajo. Menos de un siglo después, se convertirá en un instrumento casi marginal, rescatado en los años sesenta del siglo XX.

Ya hemos hablado en el cuadro de Barthel Bruyn el Viejo, de los poderes de impunidad ante los lobos que se atribuían a la gaita y por ello la predilección de los pastores por este instrumento. Pero, al mismo tiempo, son también muchas las representaciones iconográficas (El Bosco; Pieter Bruhegel el Viejo), en las que la gaita aparece como símbolo fálico.

A excepción de un período: finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, y en un país, Francia (cuando estuvo de moda en la corte de Luis XIV fingir ambientes rústicos y pastoriles)¹³, pocas ocasiones ha tenido este instrumento de hacerse un hueco en la música culta.

Michael-Richard Delalande, a finales del siglo XVII, incluyó *loures* en las suites de sus *Sinfonías para las Cenas del Rey*. Es preciso remontarse a la etimología latina de *lura* que significa saco de cuero o de tela fuerte, para entender que aquéllas danzas aludían a la *musette*.

Philippe Rameau también recurrirá a la gaita en las escenas pastoriles de algunas de sus óperas.

En el texto de la *Cantata aldeana* de Bach, se nombra al *Dudelsack*, y son frecuentes las refinadas y ligeras *musettes* que tanto el gran músico como algunos de sus

contemporáneos incluyeron dentro de una de las posibles piezas de la suite clásica, la “gavota”¹⁴.

La gaita de ambientes aldeanos, concretamente la *zampogna* italiana acompañada del *piffero*, es también la que pudo haber oído Händel, en 1709, a gaiteros napolitanos, pues es ese tipo de música el que aparece en la “*Pifa*” (Sinfonía Pastoral) de la primera parte de *El Mesías*¹⁵. Ludwig Spohr (1784-1859), ha dejado transcrita una melodía que escuchó tocar a gaiteros napolitanos, por toda la ciudad, en uno de sus viajes a Roma en la Navidad de 1816; el estilo en casi toda la pieza, se parece mucho al de Händel.

Con el mismo título que nuestro cuadro, Leopold Mozart escribió *Bodas campesinas* para cuerda, dos oboes, fagot, dos trompas, organistrum y gaita.

Hector Berlioz hace a la orquesta imitar el sonido de una gaita en el tercer movimiento de su sinfonía *Harold en Italia*.

En la pieza para órgano *Pastoral* de César Franck, el gran comporsitor y organista reproduce las sonoridades de estos instrumentos.

Pasemos, por último, al tambor que está golpeando, muy seriamente, el niño. A éste último lo vemos sólo en parte, por estar semioculto por el gaitero. Sí vemos bastante bien cómo el pequeño percusionista está empleando dos baquetas (palillos) correctamente talladas, con forma ligeramente cónica y rematadas por el clásico botón o bola que aquí nos parece más bien redondo en lugar de ovalado.

El término tambor proviene del persa *tabîr*; en francés es *tambour*, en italiano, *tamburo*, en inglés *drum*, y en alemán, *Trommel*. La forma antigua castellana era la de *atambor* y también *atamor* y en menor medida, *atabor* y *tamor* (en la obra de Miguel de Cervantes aparece las voces “tambor”, “atabor” y también “caja”).

El tambor puede tener una o dos membranas que cierran un cilindro, generalmente de madera; aunque existen también tambores cuyo cuerpo puede ser un recipiente de cerámica, de bronce o cobre y también, calabazas huecas. La forma no siempre es clíndrica puede ser, así mismo, cónica o cuadrada. Hay ejemplares con forma de vasija, de copa y de doble cuerpo cónico unido por su base más estrecha al modo de un reloj de arena.

El tambor llamado “de barril”, con dos parches, apareció hacia el 2000 a. de C., en Asia Menor, y se extendió por la cuenca mediterránea. Fue el antecedente del tambor conocido en la Antigua Grecia y en Roma como *symphonia*.

Las membranas se han venido confeccionando con pieles de distintos animales: vaca, cordero, cabra, camello, antílope (en el *târ* islámico era habitual fabricarlas con piel de tiburón y raya). La manera más usual para tensar las membranas era mediante los cordajes dispuestos alrededor de la caja, formando crestas, bien como W o como Y (en los tambores modernos el encordado se ha sustituido por clavijas de tornillo fijadas al borde de la caja). Los dos aros, el superior y el inferior, se colocaban para sujetar y mantener la tensión de los parches; en uno se envolvía la piel sobrante y el segundo, hacía presión contra el primero y mantenía la membrana tirante.

El tipo usual de tambor que desde el siglo XIII ha venido apareciendo representado en la iconografía europea, apenas presenta diferencias con el modelo que aparece en el tratado de Virdung, y en el de Pretorius.

En el siglo XVII se tienden sobre la membrana inferior unos bordones o nervios de tripa llamados el “timbre”, cuya tensión variable (que depende de una pieza de cobre ajustada a la caja), permite conseguir a voluntad una mayor o menor resonancia.

Aunque en Europa este membranófono, en su origen, fue un instrumento únicamente militar, desde finales del siglo XV tiene un papel importante en ambientes civiles. En los Países Bajos se impuso rápidamente en las tradiciones de las guildas de los “tireurs” (tiradores de élite de armas de fuego), y de otras asociaciones. Pero es sin duda su papel como instrumento militar, imprescindible para marcar el tempo del paso, lo que le ha hecho ser convertido en juguete militar de todos los tiempos.

En la música culta, una de sus primeras participaciones en la orquesta fue en el *Alcyone* (1706) de Marin Marais, cuya *Tormenta*, conlleva una gran variedad de contrastes tímbricos. Cuarenta y tres años más tarde, se cree que Händel utilizó dieciséis timbales y doce cajas claras en su *Música para los reales fuegos artificiales*.

La caja clara o simplemente caja es un tambor cilíndrico más pequeño, con dos parches uno de los cuales lleva diametralmente dos bordones paralelos de tripa, seda hilada o metal (actualmente también se hacen de fibra acrílica), para producir un efecto algo parecido a las sonajas consiguiendo así un sonido de especial brillantez. El otro parche es el parche de redoble. Los bordones se anulan mediante una palanca que los separa del parche. El sonido se puede apagar colocando un pañuelo o una pequeña cuña de madera entre los bordones y el parche.

En Francia recibe el nombre de *caisse claire*; en Inglaterra, *snare drum*; Italia, *tamburo militare*; en Alemania, *Kleine Trommel*, *Militärtrummel* y *Rührtrommel*

La caja clara fue incluida por Gluck en 1779 en la partitura de su ópera *Ifigenia en Táuride*.

En el siglo XIX, Meyerbeer en su, muy poco conocido, *Te Deum* y Berlioz en *La condenación de Fausto*, introducen definitivamente este instrumento en la orquesta. Pero especialmente se recuerda el característico *crescendo* de Rossini en el arranque de su famosa obertura de *La gazza ladra*. En este mismo siglo la caja estará también muy presente en la opereta vienesa.

En el siglo XX, Ravel la obligará a mantener cerca de veinte minutos el pulso, ejecutando un *ostinato* a lo largo de un amplísimo *crescendo* (los percusionistas suelen comenzar realizando el *pianissimo* con las yemas de los dedos y rápidamente pasan a utilizar las baquetas), en su famosísimo *Bolero*.

Con Shostakovich, alcanzará un gran protagonismo, particularmente en el movimiento final de su sinfonía nº 11 (obra, filosófica y profunda, de una enorme fuerza y grandeza, en la que se unen los timbales para crear una situación confusa, de triunfo o victoria o también podría interpretarse como de castigo y venganza (la sensación que nos hace sentir el compositor es angustiante).

En 1942, John Cage encargó a Carlos Chávez una obra para ser interpretada por el conjunto de percusión que el estadounidense había creado en Chicago; así nació la *Toccata para percusión* que el grupo de Cage no fue capaz de tocar (la caja realiza en esta obra malabarismos inauditos). En 1989, el percusionista y compositor alemán Siegfried Fink compuso *Toccatina* como homenaje a Carlos Chávez.

El tambor representado por Steen en esta tabla, responde al tipo de tambor militar que hemos descrito y, como ya se ha dicho, ha permanecido invariable durante muchísimo tiempo. La altura del cilindro del instrumento, es casi igual a la del diámetro del parche. A pesar de que sólo podemos ver uno de los dos parches, está claro que consta de dos, pues a pesar de que no se aprecian claramente los aros del reborde, los picos que realiza el cordón así lo demuestran.

Nuestro joven tamborilero, mira de reojo al violinista en un intento de acomodar su pulso al del violín.

Quevedo, en unos versos de su *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. Dirigido al hombre más maldito del mundo, hace referencia al tambor y a la gaita como sigue:

*... aquí el tambor en cueros atronaba;
allí las gaitas rígidas gruñían
a bofetadas por sonar ladraba
el pandero; las calles parecían
hablar en varias lenguas: cada esquina
era pandorga de Juan de Espina*¹⁶.

Steen se hizo célebre por sus pintorescos grupos de familia, con numerosos y diversos personajes que se reúnen para divertirse o que están sentados a la mesa. Así, la expresión “una familia de Jan Steen” continúa significando, hoy en día, en Holanda, una casa llena de vida y desorden.

A este género de obras, pertenecen toda una serie de cuadros llenos de un humor sutil, como por ejemplo, *Holgazanes* (San Petersburgo. Museo del Ermitage)¹⁷; *La familia alegre* -fig. 5- (Amsterdam. Rijksmuseum); *Mientras los viejos cantan, los jóvenes gorjean* -fig. 6- (La Haya. Mauritshuis); o *El mundo al revés* -fig. 7- (Viena. Gemäldegalerie Kuntsthistorisches Museum).

NOTAS

1. Gaskell da los siguientes datos sobre la procedencia de esta tabla: Frederik Muller & Cie, Amsterdam, 1907; D. G. Van Beuningen, Rotterdam, 1924; Jacques Goudstikker, Amsterdam, 1930. En 1947, fue adquirida por el barón Heinrich Thyssen-Bornemisza. Gaskell explica que desde 1930 se supuso que formaba parte de la colección de August Janssen, adquirida en bloque por Jacques Goudstikker en 1919, y añade, “... error inexplicable en el catálogo publicado por el propio Goudstikker, que se continuó repitiendo desde entonces”. (I. Gaskell: *Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Sotheby's. Londres, 1990, pp. 21:8, 219).
2. *Boda campesina*, Jan Steen (atribuido), óleo sobre lienzo, 67,3 x 83,8 cm., colección privada, reproducida en Gaskell (*Ibid*).
3. *Ibid*, p. 220.
4. *Ibid*, p. 221.
5. En la *Boda campesina* (citada en nota 85) también encontramos al gaitero subido a una tina de madera a modo de pedestal. Así mismo, en el lienzo, *Boda de campesinos* de Jan Liss (Budapest, Szépművészeti Múzeum), obra realizada durante su estancia en Venecia, también aparecen dos músicos subidos a una especie de banco. Es posible, que en estas celebraciones, independientemente de la altura de los instrumentistas, se intentase paliar, en parte, la baja audibilidad de la música entre tanta algarabía y también, suplir la falta de un estrado o palco para los músicos como el que disponían las residencias aristocráticas. En el cuadro de Liss, están tocando una gaita y un pífano (en italiano es *piffero*, pero en sentido figurado, este término también significa el tonto del pueblo). Estos instrumentos, en opinión de Leppert, se utilizaban en bodas y ferias en el ámbito rural. (R. D. Leppert, *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century*, Múnich-Salzburg 1977, p. 178).
6. Lo que terminó por llamarse “concierto”, es decir, ofrecer al público música a un precio determinado que se cobraba antes de entrar, fue idea de un violinista londinense, John Banister, que en 1672, en su casa de Whitefriars, reunió a un pequeño grupo de instrumentistas y ofreció diariamente un programa de música a las cuatro de la tarde. La siguiente serie de conciertos fue la de Thomas Britton que aunque su oficio era vender carbón, fue también músico y humanista autodidacta y gozó de la amistad, no sólo de muchas personas cultas sino también de muchos nobles. Las reuniones semanales que

organizó Britton comenzaron en 1678, año en que cesaron las de Banister, y se mantuvieron durante treinta y seis años. Convirtió para ello un desván de su casa de Clerkenwell en una sala de música donde disponía de todos los instrumentos necesarios incluyendo un pequeño órgano de cinco registros, en el que Händel tocó alguna vez, y un virginal “Ruckers” (la gran empresa instalada en Amberes, fabricante de claves, que alcanzó una gran reputación en toda Europa, desarrollando su actividad desde 1580 hasta 1760 cuando ya el clave había sido relegado por el fortepiano). Al principio, la entrada era libre pero tiempo después Britton dispuso el pago de diez chelines por año y se servía también café a un penique la taza. El desván era pequeño y el escritor Ned Ward describe así el ambiente: ...”cualquiera que esté dispuesto a transpirar abundantemente puede darse el placer de escuchar a muchos intérpretes notables de la encantadora ciencia de la música”. (Citado por P. A. Scholes, *op. cit.*, art., concierto, pp. 335, 336).

7. “La segunda parte del rey Enrique IV”. *Obras completas de William Shakespeare*. Aguilar. Madrid (sin fecha), pp. 373, 377, 378, 379, 380.

8. Ya nos hemos referido a este asunto en la nota 79. Algunos ejemplos son: *La mujer enferma de amor* (Múnich, Alte Pinakothek); *La visita del doctor* (Philadelphia, Musum of Art); *Joven enferma* (La Haya, Kabinet van Schilderijen Mauritshuis).

9. A. Heppner, “The popular theatre of the *rederijkers* in the work of Jan Steen and his contemporaries”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* III (1939-40) pp. 32-48. S. J. Gudlaugsson, *De Komedianten bij Jan Steen en zijn tijdgonooten* (La Haya 1945, ed. en inglés Soest, 1975) pp. 35-37, citados por Gaskell, *op. cit.*, p. 221. El cuadro que Steen pintó entre 1662-1666, *Retóricos asomados a una ventana* (Philadelphia, Museum of Art), nos muestra a estos divertidos personajes, hay también una parra trepadora con un hermoso racimo de uvas y, en primer término un *bierpul*, la característica jarra de estaño. (¿Trataría Steen hacer referencia a la cámara de retórica a la que perteneció Frans Hals “El zarcillo de Vid?”).

10. *Ibid.*

11. En 1511, el sacerdote alemán Sebastian Virdung publicó el tratado **12**musicales junto con las respectivas ilustraciones. Este tratado fue el primer libro impreso dedicado a la música.

12. *Diccionario de autoridades*, *op.cit.*, art. Gaitero.

13. Un perfecto ejemplo lo tenemos en el *Intérprete de musette* de Philippe Mercier (Estrasburgo, Musée des Beaux Arts) en donde un distinguido joven transformado en pastor con adornos de lazos, aparece tocando una *musette*.

14. La gavota, danza que proviene de la región francesa, *Pays de Gap*, y cuyos habitantes se llaman *gavots*, se puso de moda en la corte de Luis XIV. Lully compuso muchas de estas piezas y la danza adquirió gran popularidad hasta la revolución francesa. En los bailes aristocráticos era costumbre bailar tras el minué una gavota; ambas danzas eran lentas y pomposas pero al estar el minué escrito en compás ternario, los pies se deslizaban, mientras que en la gavota por tener compás binario, los pies se levantaban. El beso era parte de la coreografía de la gavota pero fue reemplazado por la presentación de ramilletes o guirnaldas. Cuando esta danza se incorporó a la suite, tomó la misma forma ternaria a semejanza del minué. Lo mismo que en el caso de este último, en el que quedó intercalada una sección (también un minué), entre el primer minué y su repetición a la que se llamó “trío”, en la gavota se intercaló frecuentemente una *musette*, es decir, otra gavota con un bajo *ostinato* (persistente) que imitaba al roncón de este instrumento. El cuadro de Martin Pepyn, *El baile en la corte* (Moscú, Museo Pushkin), podría ser representativo de esta danza.

15. Nos hemos referido a este pasaje en el estudio de la gaita de *La adoración de los pastores* de Bruyn el Viejo. (Siglo XVI. Pintura Alemana. Apartado La música y lo divino)

16. F. Quevedo: “Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado. Dirigido al hombre más maldito del mundo”. *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*. Aguilar. Madrid 1932, p. 198.

17. El cuadro de Jan Steen, *Holgazanes* (San Petersburgo. Museo del Ermitage), en opinión de algunos estudiosos, muestra el interior de una taberna con el propio pintor, en el papel del alegre dueño, y a su mujer Margarita, agotada, durmiendo apoyada en una mesa. El ambiente que ha reflejado el pintor nos hace pensar en el aspecto que presenta una taberna tras haberse marchado los últimos clientes.

DATOS BIOGRÁFICOS

Jan Havicks Steen nació alrededor de 1625 en Leiden. En 1639, probablemente acudió a la escuela latina de dicha ciudad, lo mismo que Rembrandt, su ilustre coetáneo¹.

Su primer maestro en Utrech, probablemente fue Nicolaes Knüfer, un pintor alemán de cuadros históricos y figurativos. Más tarde, Steen continuó trabajando con Jan van Goyen en La Haya.

Su padre, cervecero, entre 1654 y 1657, alquiló para su hijo una cervecería en Delft³.

En 1646 aparece inscrito en la Universidad de Leiden² y dos años después en la guilda de San Lucas de dicha ciudad. Por esos años también trabaja junto a Gabriel Metsu.

En 1649, contrajo matrimonio con Grietje (Margarita), una de las hijas de Jan van Goyen quedándose a vivir en La Haya en casa de su suegro. La colaboración entre ambos pintores duraría cinco años, hasta 1654. Entre 1656 y 1660 está documentado en Warmon y entre 1661 y 1670 en Harlem⁴.

En 1669 falleció su esposa y un año después su padre, por lo que regresó a Leiden. En 1673, se casó de nuevo con la viuda de un librero, Maria van Egmont.

Jan Havicksz Steen falleció en Leiden, en febrero de 1679. Está enterrado en el sepulcro de la familia, en la cripta de la *Pieterskerk* (Iglesia de San Pedro)⁵.

Su extensa obra comprende desde cuadros con escenas históricas y mitológicas, hasta alegorías, paisajes (algunos de ellos con las características atmósferas invernales), retratos, y especialmente, sus famosos interiores con alusiones ocultas a la moral o a las costumbres de la época, así como a refranes populares. También realizó obras religiosas (Steen fue un fiel católico), tratadas como pinturas de género como podemos ver en *Cristo en Emaús* (Amsterdam. Rijksmuseum).

El famoso retratista inglés del siglo XVIII, sir Joshua Reynolds, director de la entonces recién fundada Royal Academy de Londres, realizó un viaje, entre 1781 y 1785, por los Países Bajos. En sus *Discursos* que recogen importantes disertaciones y teorías sobre el arte en general y en particular sobre la pintura, describió a Jan Steen así:

... si este hombre excepcional hubiera tenido la fortuna de nacer en Italia en vez de Holanda, si hubiera vivido en Roma en vez de Leyden y hubiera tenido por maestros a

Rafael y Miguel Angel en vez de Brower y Van Goyen, la misma sagacidad y penetración que con tanta precisión singularizaban el carácter y la expresión de sus sencillas figuras hubiera resultado acertada por igual si aplicada a la selección o imitación de lo que por naturaleza es grande y elevado, y ahora sería uno de los grandes pilares y soportes de nuestro Arte⁶.

NOTAS

1. S. Bruno: *Rembrandt et la peinture hollandaise du XVIIème siècle*. Le Figaro, Colec. “Les Grands Maîtres de l’art”, n° 14. París, 2008, p. 329
2. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 617.
3. El nombre de la cervecería era “La culebra”, más Steen no obtuvo mucho éxito y en 1672, abrió una fonda en Leiden. *Ibid*.
4. *Ibid*.
5. En E. Meijer: *Tesoros del Rijksmuseum de Amsterdam*. Aguilar. Madrid, 1988, p. 62.
6. Datos biográficos en W. Franits: *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*. Cap. 4. “Jan Steen”. Yale University Press. Yale-Londres, 2004, pp. 202-2015

ILUSTRACIONES



1. Boda Campesina. Jan Havicksz Steen (Museum Boymans van Beuningen)



2. Boda campesina. Jan Havicksz Steen (Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio)



3. Paisaje con figuras. Adrien van de Venne



4. El gaitero. Hendrick Terbrugghen



5. La familia alegre. Jan Havicksz Steen



6. Mientras los viejos cantan, los jóvenes gorjean. Jan Havicksz Steen



7. El mundo al revés. Jan Havicksz Steen



JAN HAVICKSZ STEEN

Autorretrato con laúd

H. 1663-1665.

Óleo sobre tabla.

53,3 x 43,8 cm.

Instrumento musical: laúd.

Para algunos estudiosos, la fecha de este cuadro de Steen ha quedado establecida entre 1652 y 1665 (período bastante amplio que correspondería a los cambios de residencia a Utrecht, La Haya, Delft, Warmond y Haarlem, por lo que la tabla podría recoger influencias tanto de Hendrick ter Brugghen o Dirk Baburen, como de Frans Hals). Pero según la opinión de Gaskell, debido a la variedad y la versatilidad del artista, llegar a establecer hasta una franja tan ancha como de 1652 a 1665, sería algo probablemente inútil¹.

Sin embargo, en los últimos años, ha sido fechado por Karl Schütz alrededor de 1663-1665² lo que indicaría que habría sido realizada durante la estancia del artista en Haarlem y por ello, este autor, encuentra en esta tabla una mayor influencia de Hals. (A pesar de que existen alrededor de cuarenta obras fechadas de este artista, no ha sido posible por el momento establecer una rigurosa cronología).

En el autorretrato de nuestra colección³, Steen aparece en el centro, sentado en una silla y con la cabeza ligeramente inclinada hacia su lado izquierdo. Su expresión, la podríamos calificar entre socarrona y satisfecha. Viste un atuendo antiguo, propio de las gentes de teatro, por lo que Karl Schütz⁴ lo define como un actor representando el papel de un tañedor de laúd, y por ello, considera que va más allá de las representaciones de músicos, alegres bebedores, o bufones, casi siempre de medio busto, que seguían la tradición establecida por Frans Hals⁵.

Se ha comparado este autorretrato de Steen con el autorretrato -fig. 1- de Frans van Mieris, el Viejo, tocando un cistro, fechado en 1674 (Londres. National Gallery). Raupp

apunta la posibilidad de que estas obras, en las que los artistas aparecen con antiguas vestimentas teatrales tocando un instrumento, pueden aludir, en principio, al *ingenium* poético del pintor. Para este autor, el que los artistas se retraten como pintores-músicos, podría conllevar una serie de significados concernientes a la nobleza del arte de la pintura y la inspiración del artista, y compara el autorretrato de Steen con el lienzo de Jan van Swieten *Pintor tocando un laúd* -fig. 2- del Museo Lakendal de Leiden⁶.

Nuestro pintor-músico luce un curioso sombrero en cuya ala apreciamos dos cortes. No podemos asegurar si lleva algún adorno, aunque es posible entrever, muy vagamente, unas ligeras plumas por encima del fragmento derecho del ala. La capa es de doble faz, marrón en su exterior y rojo burdeos, igual que el sombrero, en su interior. Junto al pico al revés de la capa, y coincidiendo con el borde del asiento de enea, podemos ver un “arrepentimiento” en el jubón que, originariamente, cubría más la esquina de la silla. El color blanco del sencillo cuello y de los puños, se repite en el libro abierto y en la hoja en blanco que están sobre la mesa, acentuando de esta manera una de las múltiples diagonales del cuadro. La postura adoptada con la pierna derecha sobre la rodilla izquierda, permite ver las calzas abullonadas, al mismo tiempo que resalta las medias acuchilladas a la altura de las rodillas. Calzas, medias y jubón tienen un tono similar, ocre-verdoso. Los zapatos que aunque más oscuros siguen la misma gama de color que las anteriores prendas, parecen quedarle muy holgados.

Como fondo, atraviesa casi en diagonal la mitad del cuadro, un pesado y oscuro cortinaje que ayuda a resaltar la cabeza y los hombros del modelo. A la derecha, ante un fondo mucho más claro pero sin apartarse de los ocre, vemos la esquina de una mesa recubierta con un tapete sobre el que aparece, además de un libro abierto y una hoja en blanco, un papel o cartón del que no podemos reconocer la imagen policromada en él representada. La típica jarra de cerveza de estaño completa el *atrezzo*.

El centro del lienzo lo ocupa un gran laúd de cuello corto con, apenas, decoración. Su posición frontal permite apreciar casi todos los detalles de la tabla armónica, el mástil y el clavijero.

Como ya hemos visto en anteriores ocasiones, el instrumento de Steen vuelve a ser un laúd que participa de las características del laúd barroco. El cuello, aún perteneciendo al grupo denominado “de cuello corto”, es algo más largo que en el cuadro de Van Loo.

La tabla armónica (realizada probablemente en madera de abeto), el cordal y la sencilla roseta, están claramente destacados; lo mismo que las cuerdas, aunque éstas presentan

algunos problemas que veremos a continuación. Los trastes no son visibles por impedirlo el color oscuro de la madera del mástil. Como ya hemos dicho, el número de trastes variaba de un país a otro y de una fecha a otra, y también venía determinado por la longitud del mástil. Actualmente, ha sido aceptada la teoría de que los trastes eran móviles pues una de sus ventajas era que permitían la adaptación a diversas afinaciones; pero a pesar de ello, son muy pocas las obras en las que se indica la modificación de uno o más trastes.

En 1555, Juan Bermudo da su opinión sobre el material más adecuado para la fabricación de los trastes del laúd:

*Estoy persuadido que siendo los trastes de azero, o de marfil causarían mejor música. La humedad del traste, especialmente en tiempo humido causa gran imperfección en la Musica: de lo que seria privilegiado lo que se tañese con sobredichos trastes*⁷.

En cuanto al número de cuerdas, hemos podido contabilizar once. Deducimos que diez de ellas son dobles (a pesar de que han sido representadas extremadamente finas), pero, al compararlas con la cuerda simple, podemos apreciar una leve diferencia entre una y otras y, por tanto, considerar que el instrumento es de diez órdenes⁸. Por otra parte, en el borde derecho del clavijero (que es el que podemos ver completo), tan sólo llegamos a contar nueve clavijas.

Pero el detalle más chocante es que la cuerda simple (la *chantarella*, cuerda que nuestro artista pulsa con el dedo pulgar de la mano derecha), está colocada en el lado contrario. En lo referente a la posición de las manos, ésta es muy correcta, si bien, no cabría esperar esos dedos finos y alargados, no ya tanto en un pintor, como en un tabernero.

Es interesante comparar la expresión melancólica del laudista del cuadro de Van Loo (tradicionalmente identificativa de los intérpretes “cultos”), con el pícaro y desenfadado gesto de Steen, que al mirarnos de reojo parece querer animarnos a compartir con él ese momento de disfrute de sencillos placeres cotidianos. A pesar de que ambos tienen en sus manos el mismo tipo de instrumento, resultaría imposible pensar en la coincidencia del carácter de la música de uno y de otro.

El artista también realizó algunos alborotados y diversos exteriores: *Alegre compañía en una terraza* -fig. 3- (Nueva York. The Metropolitan Museum of Art), con un grupo muchísimo más numeroso y jaranero que el que veremos después en Van Loo, y en

donde Steen, una vez más, se autorretrata sosteniendo un *bierpul*. Otro de sus exteriores que por otra parte, da a nuestro pintor la oportunidad de utilizar un inteligente juego de luces nocturnas, es la *Serenata* -fig. 4-, considerada como una parodia de la música, en donde gestos, vestimentas (algunas figuras van disfrazadas de personajes de la *commedia dell'arte*), se unen a una flauta, a un laúd y a una trompeta marina⁹. También ocurre en el exterior la escena del *Altercado en el juego* -fig. 5- (Berlín. Gemäldegalerie), donde vemos por el suelo las cartas, la jarra de cerveza y un juego de “tric-trac” que, junto con la agresividad y el tabaco, recogen una completa lección de moralidad.

Una de las obras más populares de Jan Steen es *La fiesta de san Nicolás* -fig. 6- (Amsterdam. Rijksmuseum), donde se nos muestra la celebración de la fiesta del santo obispo, el día 6 de diciembre, como es tradición en los Países Bajos. (San Nicolás salvó a tres niños de ser descuartizados por un malvado carnicero y a tres jovencitas que iban a ser prostituidas por su padre, que estaba en la total miseria, echando por la ventana una bolsa con dinero). El santo trae a los niños belgas y holandeses cada año, galletas de todos los tamaños con su figura, además de otros dulces y regalos (tiempo atrás, naranjas). A los que se portan mal, como el que está a la izquierda del cuadro, llorando, san Nicolás les trae una vara. La niña pequeña que aparece en primer término, tiene en sus brazos una muñeca, que es en realidad una imagen de santa Lucía, con una corona de velitas alrededor de la cabeza. Esta santa es considerada en los países nórdicos, además de portadora de la luz, como patrona de los niños huérfanos¹⁰.

NOTAS

1. I. Gaskell, *op. cit.*, p. 167.
2. K. Schütz: “Musica picta” (“Il pittore si presenta come musicista”). *Dipingere la música*. Skira. Milán, 2000, p. 127.
3. Para Gaskell, aunque siempre se ha descrito esta obra como un autorretrato, la evidencia de esta aceptación ha sido escasamente examinada. Ello se debe al hecho de que el artista ha incluido un personaje de rasgos idénticos en muchas de sus obras, ya sea como participante directo de las escenas o simplemente, permaneciendo como observador. Continúa diciendo Gaskell que el primer punto de referencia para esas identificaciones es un serio y ampuloso retrato en el que aparecen los mismos rasgos y características físicas que los que se encuentran en otras pinturas (como en el cuadro *Holgazanes*). Aquél, fue adquirido en Ámsterdam, en 1821, como autorretrato, y su “status” nunca se ha cuestionado. Añade este autor que, durante más de cien años, esto quedó firmemente establecido, al describir repetidamente y sin ningún elemento de duda, cuadros de Steen “... tocando una mandolina con la que parece acompañar su voz” o “...cantando con su laúd” (I. Gaskell, *op. cit.*, p. 166). Gaskell cita a Schmit-Degener, para quien, en nuestro cuadro, el pintor está cantando algo que tiene relación con él mismo. (F. Schmit-Degener, *Verzamelde Studiën en Essays. Het Blijvend Beeld der Hollandse Kunst*. Amsterdam, 1949, pp. 12, 58, 59). Estas descripciones fueron utilizadas para asentar el mito en la biografía de Steen, de que era un *rakish Bohemian* (bohemia libertino). Gaskell hace referencia a la biografía realizada por Houbraken en 1721, en donde se afirmaba que el arte de Steen es autobiográfico, o lo que es lo mismo, que las escenas de los divertidos jolgorios domésticos derivaban de su propio estilo de vida. I. Gaskell, *op. cit.*, pp., 165, 166.
4. K. Schütz, *op. cit.*, p. 127. También se ha dicho que la capa que llevan los médicos que atienden a las mujeres “enfermas de amor” de Steen, es una prenda que alude a su profesión pero que había sido abandonada mucho antes del siglo XVII; sólo en el teatro los actores que representaban ese personaje continuaban vistiéndose de esa guisa (*Tesoros del Rijksmuseum, op. cit.*, p. 62).
5. K. Schütz, *op. cit.*, p. 127.
6. Por su parte, Raupp sugiere comparar el cuadro de Steen con el *Autorretrato con una cítara*, de Frans van Mieris el Viejo (Londres, National Gallery), en donde el artista luce un arcaico atuendo propio de los personajes de la *Commedia dell’Arte*. El autor resalta

la posibilidad de que las obras en que aparecen pintores con antiguas vestimentas de teatro y tocando algún instrumento, puedan aludir principalmente al *ingenium* poético del artista. (H. J. Raupp en *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17 Jahrhundert*. Hildesheim , Zúrich y Nueva York, 1984, p. 221).

7. J. Bermudo. *Libro de la declaración de instrumentos musicales*, Osuna, 1555.

8. Uno de los grandes maestros del laúd, P. Melii, escribió para un laúd de trece órdenes sus cinco libros de tablatura publicados en Venecia entre 1612 y 1620. El tercer libro lo dedicó a una nueva afinación experimental (cuarta, tercera, tercera, tercera, cuarta), lo que no implica un resultado estilístico diferente del contenido en las otras partes a no ser, en lo referido a la ornamentación melódica, realizada en este caso, de acuerdo con la nueva distribución interválica. (R. Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*. Península. Barcelona, 2001, art. laúd). En varios tratados italianos y alemanes del siglo XVI se indicaba expresamente que los tres órdenes graves constan de una cuerda gruesa y otra delgada. Ello significa, evidentemente, que estaban afinadas al unísono, pero con las octavas agudas se conseguía mejorar el timbre y el volumen de los órdenes graves (esa diferenciación del grosor de las cuerdas hemos comprobado que, apenas, ha sido recogida por la iconografía musical). Al perfeccionarse la técnica de fabricación de las cuerdas y extenderse el uso del entorchado, la práctica de las octavas dejó de emplearse, sólo en parte, pues se mantuvo todavía en los órdenes más graves.

9. En italiano, *tromba marina*. Se trata de un curioso instrumento que, a pesar de su nombre, no es de viento sino de cuerda. Suele poseer una sola cuerda aunque existieron algunas con dos, tres y hasta cuatro. En esta *Serenata*, haría un estrambótico papel de bajo continuo. Podemos ver otra trompeta marina, ésta de cuatro cuerdas y estrecha caja trapezoidal, en *La Fuente de la Gracia*, atribuida a Van Eyck (Madrid. Museo Nacional del Prado).

10. Es interesante comparar esta pintura con *El rey bebe* de Jacob Jordaens (Bruselas. Musées Royaux des Beaux Arts; Viena. Kunsthistorisches Museum), cuadros pertenecientes a los refranes o proverbios flamencos, realizados unos diez ó doce años antes que el de Steen, y en el que podemos ver las grandes diferencias entre las tradiciones de holandeses y flamencos. El regocijo de estos últimos (que toma un cariz claramente descontrolado), ha quedado plasmado en el lienzo de Jordaens, donde aparecen celebrando la fiesta de los Reyes Magos con la tradicional comilona familiar (la gaita es un elemento destacado en la escena). También, David Teniers el Joven

recogió esta fiesta en un ambiente campesino, interesándole especialmente destacar los efectos de la gula y el consumo de alcohol (Madrid. Museo Nacional del Prado), potenciados por la leyenda: *Diligentes in vino not provocare; multus cuius exterminarit vinum*. (Eclesiástico, 31:30). (“A los buenos bebedores no los provoques; porque la perdición de muchos viene del vino”). En realidad el título de estos cuadros debería ser la exclamación *¡Que beba el rey!*, que corresponde al momento en que es coronado el personaje designado rey por un día, porque ha tenido la suerte de encontrar la habichuela introducida en la torta o bizcocho. (A principios del siglo XX, empezó a cambiarse por una pequeña figurita en porcelana o cristal como las de nuestros roscones de Reyes). También se nombraba, una reina, un intendente y un bufón, con sus deberes y obligaciones, el primero de ellos proclamar al unísono: *¡Que beba el rey!*. Otra humorística versión de Jordaens, donde tampoco falta el gaitero, es *El rey haba* (San Petersburgo. Museo del Ermitage).

ILUSTRACIONES



1. Autorretrato. Frans van Mieris, el Viejo



2. Pintor tocando un laúd. Jan van Swieten



3. Alegre compañía en una terraza.
Jan Havicksz Steen



4. La serenata. Jan Havicksz Steen



5. Altercado en el juego. Jan Havicksz Steen



6. La fiesta de san Nicolás.
Jan Havicksz Steen



JACOB VAN LOO

Grupo de músicos

H. 1650-1652.

Óleo sobre lienzo

73,3 x 66 cm.

Instrumentos musicales y elementos musicales: viola *da gamba*, laúd, flauta de pico y partituras.

En esta tela de Van Loo, la escena transcurre en una galería o terraza porticada. Son cinco personajes los que aparecen sentados alrededor de una mesa cubierta con un tapete oriental sobre el que están colocados dos libros de música. En el suelo vemos las características baldosas en damero, y como fondo un paisaje con oscuros y frondosos árboles respaldados por espesas nubes doradas que envuelven una puesta de sol.

No faltaría ningún elemento para situarnos ante otra escena más de las denominadas *parties set on aristocratic terraces*. Un temprano ejemplo de estas representaciones lo tenemos en *Reunión en una terraza-jardín* -fig. 1- de Esaias van de Velde (1618-1619. Berlín. Gemäldegalerie. Statliche Museen). Otro, de fecha más cercana a la de nuestro artista, en *Reunión en una terraza* -fig. 2- de Gerbrand van den Eeckhout (h.1652. Massachussets. Worcester Art Museum); y también en *Músicos en una terraza* de Leonaert Bramer (h. 1665-1670. Nueva York. Richard L. Feigen and Co.); *Música interpretada en una terraza* -fig.3- de Jan Steen (h. 1670, Londres. National Gallery); *Elegante compañía interpretando música en una terraza* de Johannes Verkolje (1673, Dessau. Castel Wörlitz, Kulturstiftung Dessau Wörlitz).

A lo largo del segundo cuarto del siglo XVII, encontramos muy frecuentemente en la pintura holandesa escenas similares, en las que gentes jóvenes, elegantemente vestidas, se divierten comiendo, bebiendo, fumando e interpretando música, tanto en exteriores: *La tañedora de laúd* -fig. 4- (no es un laúd sino una guitarra; tañedora tan generosamente escotada como la cantante de nuestro cuadro), de Jan van Bronchorst

(1645. Brunswick. Herzog Anton Ulrich-Museum)¹, como en interiores: *Una reunión musical* -fig. 5- (h. 1631. Londres. National Gallery); *Alegre compañía* -fig. 6- (1633. San Petersburgo. Museo del Ermitage) de Jacob van Velsen; *Compañía comiendo e interpretando música* (1632. La Haya. Koninkli Kabinet van Schilderijen Mauritshuis); *Alegre compañía* (1632. Raleigh. North Carolina Museum); *Alegre compañía en un interior* (1633. Amsterdam. Rijksmuseum) de Anthonie Palamedesz; *Compañía interpretando música* de Gerbrandt van den Eeckhout (1653. La Haya. Gemeentemuseum); *Una reunión musical* -fig. 7- de Jan Olis (1633. Londres. National Gallery)².

Pero nuestro lienzo tiene algo que le diferencia de todos los anteriores³.

Este grupo de tres mujeres y dos hombres parece estar reunido única y exclusivamente para interpretar música. Se trata de un verdadero “concerto”⁴. La viola *da gamba* estaría interpretando el “ bajo continuo”; el laúd, reforzaría a éste, aunque en ocasiones también podría seguir la melodía; en cuanto a la pequeña flauta de pico (*sopranino*), seguramente, realizaría dúo con la voz, o la doblaría al unísono, o una octava más alta.

Ten Doesschate Chu y Boerlin⁵ han querido extraer ciertas connotaciones eróticas de esta escena en la que música y amor están fielmente asociados (*Musicam amor docet*) y, según estos autores, ello se resaltaría mediante la puesta de sol indicada por el colorido de las nubes. Gaskell opina, así mismo, que muchas de las escenas de “mixed company” de Van Loo y de Van den Eeckhout, de la década de los 50, son tanteos de asuntos amorosos con diferentes grados de decoro⁶. Continúa diciendo este autor que las implicaciones eróticas de nuestro *Grupo de músicos* de Van Loo y las de la *Compañía interpretando música* -fig. 8- de Van den Eeckhout son muy suaves, pero que no ocurre lo mismo con otras dos obras de Van Loo, una en Bonn, *Interior de un burdel* y otra en San Petersburgo, *Las muchachas mal guardadas*; en ambas, el pintor sondea de una manera más explícita la conducta amorosa⁷.

En nuestra opinión, el cuadro de Van den Eeckhout, sí encerraría una suave referencia amorosa (la mirada del joven que, además, está completamente inclinado sobre la cantante, es de complacencia, pero a pesar de realizar un gesto musical con la mano izquierda, su satisfacción no parece provenir de la actividad musical).

Sin embargo, en nuestro cuadro hay, en primer lugar, una mayor distancia física entre ambos personajes y, en segundo lugar, sus miradas se entrecruzan de forma dubitativa pues, ateniéndonos a la posición de sus respectivas manos derechas, el gesto que están

realizando indica que cada uno es partidario de una altura de sonido o un “tempo” diferente⁸. El problema podría haber surgido por estar la parte vocal, escrita en pentagrama y, en el mismo libro, la parte del laúd, en tablatura⁹. La cantante quizá debería haber tomado su afinación de la tablatura, al principio de la cual es frecuente que aparezca un signo indicativo del sonido que debe tocar el instrumentista y de esta manera, la cantante tendría la referencia del tono con el que debe empezar¹⁰.

Lo que sí parece haber en los dos lienzos es una relación especial entre el personaje que no es intérprete y la joven cantante. En el lienzo de Van den Eeckhout, la joven viste muy recatadamente, no así en el nuestro, en donde aparece generosamente escotada. Un escote tan provocativo como el de la *Joven a la ventana con una vela*, en la tabla de Gerrit Dou, de nuestra colección (h. 1658-1665)¹¹.

Esta característica del atuendo femenino, potenciada por una fuerte luz focal, es el único aspecto que podría tenerse en cuenta a la hora de hablar de esa “suave” implicación erótica que apunta Gaskell y a la que hemos aludido anteriormente.

Es también muy interesante observar la actitud de los tres músicos restantes.

Los tres están completamente absortos en su interpretación y no parece que se interesen por el supuesto desacuerdo de sus dos compañeros.

La joven que toca la viola *da gamba*¹² está leyendo su partitura con un alto grado de concentración. El hombre que tañe el laúd, eleva los ojos al cielo, completamente transportado por una música arrebatadora, mientras que el dedo pulgar de su mano derecha, se prepara para un arpeggio; es evidente que se sabe su parte de memoria. Por su parte, la joven flautista está también muy atenta a su partitura.

Las posiciones de las manos de los tres instrumentistas han sido tratadas con un gran realismo.

El instrumento de cuerda frotada que ha representado Van Loo consideramos que es una viola *da gamba* tenor¹³, pues aunque el violonchelo había hecho su aparición en Italia, a finales del siglo XVI, no se le denominaba así, sino *basso di viola da braccio*. Pero no podríamos descartar por completo la posibilidad de que se trate de un violonchelo, toda vez que es imposible determinar el número de cuerdas al estar el instrumento representado prácticamente de perfil y al tapar la cabeza de la dama el clavijero.

Durante bastante tiempo se prefirió la viola *da gamba* en los conjuntos de violines, pues se le reprochaba al violonchelo una sonoridad demasiado potente para realizar el acompañamiento¹⁴.

Como ocurría en la época con ambos instrumentos, la viola de nuestro cuadro, está sujeta con la pierna izquierda y con el pie de la joven intérprete y, además, apoyada en el travesaño de la mesa. Lo único que es posible ver tras la cabeza femenina, es la voluta y dos clavijas. Otro aspecto que nos ayuda a decantarnos por la viola *da gamba* es la tabla de fondo que en este caso es plana, en lugar de ligeramente cóncava como ocurre en el violonchelo. Otro dato imposible de conocer en nuestro cuadro es si el instrumento está dotado de trastes. En cuanto a los hombros, el único que sería visible, queda tapado por el antebrazo de la intérprete, por lo que no se puede comprobar si son rectos o inclinados. Tampoco podemos ver la forma de los oídos, si es más parecida a una “c” o a una “f”, aunque hemos visto algunas violas *da gamba*, de la segunda mitad del siglo XVII, con los oídos en forma de “f”. El mástil parece angulado y algo más largo que en los violonchelos. También aparentan ser ligeramente más altos los aros. El puente parece colocado bastante recto. El arco parece bastante pequeño, al contrario de lo que sucede en la familia del violín¹⁵.

Donde sí podemos ver en su totalidad este instrumento y también en manos de una dama, es en el retrato de *Madame Henriette tocando la viola da gamba* -fig. 9- de Jean-Marc Nattier (1754. Château de Versailles. Grand Cabinet de Madame Adélaïde).

A finales del siglo XVII se añadiría una séptima cuerda a las violas *da gamba*. Se cree que fue Monsieur de Sainte Colombe (llamado “monsieur” por desconocerse su nombre de pila), quien la añadió, consiguiendo así una mayor amplitud y un mayor contraste de sonido. El virtuosismo de Sainte Colombe fue alabado por sus contemporáneos y la dificultad de sus obras supone todo un reto para los intérpretes de hoy día. De su discípulo Marin Marais¹⁶ (quien según testigos de la época sobrepasó el talento de su maestro), destacaríamos de entre toda su obra, los cinco libros de piezas para viola *da gamba*. Su retrato tañendo su instrumento -fig. 10-, fue realizado por André Bouys (1704. Paris. Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier).

En fechas próximas a la de la publicación del último libro de la serie de este gran violagambista, fueron escritas las tres sonatas para clave y viola *da gamba* de Bach, que junto con las suites para violonchelo solo (piezas inauditas para la época y, hasta nuestros días, piedra angular del repertorio del instrumento), dejaron claramente marcadas las diferencias entre la “vieja” viola *da gamba* y el “joven” violonchelo (a pesar de ello, frecuentemente se interpreta con el violonchelo la Sexta Suite escrita para un instrumento de cinco cuerdas). A pesar de que la viola *da gamba* había sido

continuamente utilizada durante el Barroco en cometidos, en cierto modo, secundarios (bajo continuo), Bach la utilizó como instrumento solista en el *Sexto Concierto de Brandenburgo* y en diversas arias de algunas Cantatas y Pasiones. También Rameau dejó escritas piezas “en concert” para bajo de viola de siete cuerdas.

Pasemos a continuación a analizar la forma de utilizar el arco.

Vemos que está sujetado a la manera de los violagambistas (continuada hoy en día por muchos contrabajistas), con la palma de la mano hacia arriba. Es difícil precisar cuándo se cambió esta posición. Curiosamente fue el extraordinario flautista y compositor de música para flauta, Johann Joachim Quantz (citado en el estudio de *La Adoración del Niño* de Barthel Bruyn el Viejo (Siglo XVI. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino), el primero en describir la nueva posición en uno de sus tratados publicado en 1752.

Algunos pintores italianos de los siglos XVI y XVII, a la hora de representar a santa Cecilia como patrona de la música, prefirieron la viola *da gamba* en lugar del tradicional órgano. Nos hemos referido a este aspecto en el estudio de *Santa Cecilia* del taller de Bernardo Strozzi (Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado, La Música y lo Divino), donde hemos nombrado también el cuadro de Saraceni, y el del Domenichino. Pero debemos recordar el también citado de Rafael, *Éxtasis de santa Cecilia* (véase fig. 9, pág. 757), en el que la santa ha rechazado la música que pudiera provenir de una deteriorada viola *da gamba* que tiene a sus pies (Bologna Pinacoteca Nazionale)¹⁷.

El laúd de nuestro cuadro corresponde al modelo característico de finales del Renacimiento, con el clavijero doblado y mástil ancho (indicación de que da acoge a un número amplio de cuerdas), y bastante corto. La roseta central está levemente insinuada, igual que las cuerdas y las clavijas, por lo que no es posible determinar su número; lo mismo ocurre con los trastes. Sí podemos apreciar entre el dedo pulgar y la muñeca del intérprete un fragmento del cordal. También podemos comprobar una clara diferenciación entre la madera empleada para la caja y el mástil. Las duelas son bastante estrechas, y la madera ha sido cortada siguiendo el sistema decorativo de la época, de manera que cada una de ellas tiene una mitad oscura y otra clara. El abombamiento que otorga al instrumento su característica forma de media pera, no parece ser muy pronunciado.

Es un laúd muy semejante al que veremos más adelante en el estudio de *El conde Fulvio Grati* de Giuseppe Maria Crespi (Siglo XVIII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Humano).

En los siglos XVI y XVII son muchísimos los laúdes que nos han dejado representados los artistas italianos tanto en temas religiosos como humanos. Como ejemplo podemos citar una de las imágenes más reproducidas de toda la historia del arte, el *Angel músico* -fig. 11- de Rosso Fiorentino (1521-1524, Florencia. Galleria degli Uffizi). También lo hemos visto en los ángeles que acompañan a santa Cecilia: *Santa Cecilia con dos ángeles* -fig. 12- de Antiveduto della Gramatica (h. 1620-1625, Viena. Kunsthistorisches Museum), y *Santa Cecilia en éxtasis* de Bernardo Cavallino (1645. Nápoles Museo de Capodimonte). En el Museo del Prado tenemos varios instrumentos similares a los anteriores. Uno de ellos, en *San Francisco confortado por un ángel músico* -fig. 13- de Francisco Ribalta, (h. 1620-1621); otro, en el *Retrato de familia* -fig. 14- de Jacob Jordaens (h. 1623), en donde aparece el propio pintor sujetando un laúd¹⁸; un tercero, en un cuadro del flamenco Van der Lamén, *Banquete de cortesanas y soldados* (obra que, por otra parte, está la pintura más próxima a la pintura holandesa que a la flamenca).

Como hemos podido comprobar, el laúd, tanto en retratos como en escenas costumbristas, aparece con una enorme frecuencia ya sea en manos de elegantes personajes como de gentes populares. La ciudad de Amberes, durante los siglos XVI y XVII, fue famosa no sólo por la construcción de claves, sino también por la construcción de laúdes, cistros y violas; estos tres últimos, hacia mediados del siglo XVII, dejarían poco a poco de fabricarse, para dar paso al violín y demás instrumentos de su familia. Particularmente los laúdes, fueron en gran número exportados a Francia, donde se conocían con el apelativo de “a la manera de Flandes”, y a España, en donde fueron llamados “vihuelas de Flandes”. La familia Hofmans, originaria de Alemania, construyó durante más de un siglo infinidad de laúdes aunque, lamentablemente, la gran mayoría han desaparecido.

El joven tañedor que hemos visto anteriormente retratado por Jan Gerrit van Bronchorst (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano), forma parte de los refinados laudistas que parten de Caravaggio, e incluso de un precedente de éstos, el todavía dudoso *Retrato de Giovanni Gabriele* -fig. 15- de Anibale Carracci (Dresde. Staatliche Kunstsammlungen)¹⁹.

Está claro que el laudista de Van Loo no tiene nada que ver con los alegres y pintorescos tañedores, tanto masculinos como femeninos de Terbrugghen, Van Baburen, Van Bijlert, Hals, De Witte, etc. y de tantos otros artistas que llamaron “alegres compañías”, a esas escenas en las que era inevitable la presencia del laúd. Aunque algunos, como Gerard van Honthorst: *La alcahueta* -fig. 16-(Utrech. Central Museum), o Johannes Vermeer: *La alcahueta* -fig. 17-(Dresde. Gemäldegalerie Alte Meister. Staatliche Kunstsammlungen), utilizaron un título más directo²⁰.

Hemos encontrado la íntima unión del laúd con el sentimiento amoroso en la poesía de nuestro Siglo de Oro:

*“A un laúd, uno que lo tañía”
De, herirte, laúd, jamás me alejo,
ni el Amor de herirme se refrena;
a ti te ciñe cuerda, a mi cadena;
tú sueñas dulcemente, yo me quejo.*

*Tu pecho está herido, yo no dejo
de tener en el mío llaga y pena;
a ti y a mí nos tiembla mano ajena;
tú eres por ti mudo, yo perplejo.*

*Tu de box, yo amarillo; tú hincadas
las clavijas que tuercen donde quiero;
yo, mil flechas de amor, de Amor guiadas.
Tú eres muerto, yo muero si te hiero;
los golpes te dan vidas acordadas;
dolor es vida en mí sin él yo muero²¹.*

El tercer instrumento del grupo de Van Loo es un instrumento que ya hemos visto anteriormente en la *Anunciación* de El Greco: una flauta de pico (Siglo XVII. Pintura Española. Apartado La Música y lo Divino).

Estas flautas, en la música renacentista y barroca desempeñaron un destacado papel. A lo largo de la primera mitad del siglo XVIII comenzó su decadencia, hasta casi desaparecer suplantada por la flauta travesera. Desde hace algo más de medio siglo, las

flautas de pico han sido rescatadas para la interpretación de la música de los siglos XV, XVI y XVII.

Durante el Renacimiento se construían en una sola pieza, más tarde en dos y hacia 1650, en Italia y en Francia, se empezaron a construir las primeras flautas de pico en tres piezas desmontables. Las juntas que unían las piezas estaban generalmente adornadas con una virola de hueso o marfil.

Alrededor de 1500, sólo se conocían cuatro tamaños. Sebastian Virdung dejó representadas en su tratado *Musica getutscht und Ausgezogen* (1511) cuatro flautas dulces: una soprano, dos intermedias y una bajo. Michael Praetorius en su *Theatrum Instrumentorum*²², describe nueve tamaños: la más pequeña de, apenas, 20 centímetros, y la “contrabajo”, de más de 2 metros²³. A veces, en las de mayor tamaño, la embocadura se colocaba en el extremo de un tubo de metal curvado hacia atrás semejante al del fagot.

Estas flautas se solían fabricar con maderas nobles y, en ocasiones, las de menor tamaño, se hacían de marfil. Las primeras flautas de pico de las que se tiene noticia, se construyeron a partir de huesos de ave y eran monofónicas.

En el Museo de los Instrumentos de Música de Bruselas se conservan tres flautas dulces alemanas^x del siglo XVII: una de ellas es una flauta bajo, provista de una llave con la pata bilobulada; otra es una flauta tenor; y la tercera, soprano; esta última es muy extraña pues la boca y la clave están ocultas por una especie de celosías de cobre. Miden respectivamente 94, 63 y 51cm.

Fueron muchas las obras de compositores menores escritas para flauta de pico, como por ejemplo, las seis sonatas de Daniel Purcell (hermano de Henry Purcell) o el *Concierto en Fa mayor para flauta de pico, cuerdas y bajo continuo* de Giuseppe Sammartini (hermano mayor de Giovanni Battista Sammartini), donde utiliza una “*fifth flute*” afinada una quinta por encima de las flautas soprano de la época. Pero especialmente debemos destacar las tres sonatas de Georg Philipp Telemann y las cuatro de Georg Friedrich Händel. Este gran compositor e intérprete empleó en su ópera pastoral *Acis y Galatea*, el *flauto piccolo* (la pequeña flauta sopranino semejante a la de nuestro cuadro). Bach, así mismo, incluyó una flauta de pico en el *concertino* de su segundo *Concierto de Brandeburgo*, y dos, en el cuarto; en este último, el músico escribió concretamente: *flauto d’echo*.

Por la posición de los dedos de la flautista, podemos comprobar que tiene tapados los seis agujeros de la parte anterior y destapado el inferior; pero no podemos saber si el posterior, que corresponde al dedo pulgar de la mano izquierda, está tapado o no, por lo que el “re” que emitiría podía corresponder a la segunda octava (siempre y cuando que la flauta estuviera afinada en la forma más habitual). En la característica embocadura, queda oculto el corte biselado recto por el que introduce la ejecutante el aire.

Una flauta de características parecidas a la que ha pintado van Loo, es la que nos muestra el *Flautista* -fig. 18- del círculo de Dirck van Baburen (Colección particular)²⁴, aunque en esta ocasión el instrumento es algo más grande y, como acabamos de señalar al referirnos al laúd, su dueño es un personaje mucho más emparentado con los pintorescos músicos de la escuela de Utrecht²⁵. También es la que utiliza el músico que acompaña a los dos cantantes de los *Tres músicos ambulantes* -fig. 19- de Jacob Jordanes (1550. Madrid. Museo Nacional del Prado)²⁶.

En una tabla adquirida por el barón Heinrich Thyssen- Bornemisza, en 1947, (exhibida en la exposición *Aus dem Besitz der Stiftung Sammlung Schloss Rohoncz*. Lugano, Villa Favorita, 1949)²⁷, *Muchacho con una flauta de pico* (catalogado como Escuela de Haarlem)²⁸, vemos a un jovencísimo flautista, sentado, elegante aunque sobriamente vestido, pero con la inevitable gorra adornada con una pluma²⁹. La seriedad de este infantil personaje viene reforzada por el libro de música que está utilizando. El pintor, en esta ocasión, ha plasmado con total claridad el instrumento, lo mismo que la correctísima digitación. Otro cuadro de características similares es el *Joven con flauta* -fig. 20- de Giovanni Gerolamo Savoldo, (Brescia, Bipop-Arire SpA, prestado a la Pinacoteca Tosio Martinengo) que, a pesar de haber sido pintado un siglo antes, refleja prácticamente la misma personalidad, el mismo instrumento, y el mismo ambiente del cuadro anterior.

La flauta de pico también ha formado parte de algunas “vanitas” asociándola al carácter efímero de la música, un ejemplo lo tenemos en la *Vanitas* -fig. 21- de Peeter van Steenwijck (Belfort, Museo de Arte y de Historia).

El soneto de Gutierre de Cetina, “A una dama que le pidió alguna cosa suya para cantar”, hace referencia a la importancia de conseguir la misma entonación entre la voz y los instrumentos, y las desafortunadas consecuencias de una mala afinación o de un torpe acompañamiento. Si el “punto” (la nota), no es el debido, puede causar “disgusto,

enfado y pena”; pero si se canta con un correcto acompañamiento, es decir, si “suena la música conforme a su armonía”, el alma pasa del pesar a los dulces sueños.

*No es sabrosa la música ni es buena
aunque se cante bien señora mía,
si de la letra del punto se desvía;
antes causa disgusto, enfado y pena.*

*Mas si a lo que se canta acaso suena
la música conforme a su armonía,
en lugar del pesar que el alma cría
de un dulce imaginar la deja llena.*

*Vos, que podéis mover al son del canto
los montes, no queráis cantar enojos
ni el secreto dolor de mi cuidado.*

*Quédese para mí solo mi llanto;
Vos cantad la beldad de vuestros ojos:
conformará el cantar con lo cantado³⁰.*

Finalmente, y aunque ya nos hemos referido a la “puesta en escena” de nuestro cuadro, hay un elemento del *atrezzo* que queremos volver a destacar: el tapete oriental.

Las mesas cubiertas por este tipo de tapete eran elemento obligado en los interiores de las casas burguesas que reflejaban los artistas holandeses del siglo XVII. Los hemos visto en los interiores de Ter Borch, De Hooch, Verkolje, Steen, y muchos otros; hasta llegar a ser casi imprescindible en Vermeer. Igualmente aparece en la mayoría de las naturalezas muertas de la época. Además de ser un elemento decorativo que demostraba el buen gusto y el poder adquisitivo de los dueños de la estancia, ayudaba en gran medida, a resolver los problemas de perspectiva. En nuestra colección podemos ver algunos más de esos tapetes; en *Hombre leyendo un papel con un atlas sobre la mesa* de Gerard ter Borch (h. 1675), y en los tres bodegones de Willem Kalf (h. 1660 y 1662).

NOTAS

1. Resulta interesante comparar *Alegre compañía con tañedora de láud* con *La tañedora de laúd* atribuida a Hendrick van Steenwyck, el Joven, (h. 1615. Estocolmo. Nationalmuseum), en donde se nos muestra a una recatada joven flamenca, concentrada en la interpretación de una pieza para laúd y rodeada de una gran variedad de instrumentos musicales.
2. Muy próximas a estas escenas están las de jugadores de “tric-trac” (backgammon), ajedrez y otros juegos populares. Especialmente el juego del “tric-trac”, ha sido un asunto frecuentemente tratado por los artistas holandeses de la época. Algunos ejemplos son *Dos hombres jugando al tric-trac con una mujer que lleva el tanteo*, de Willem Duyster (Londres, National Gallery); *Los jugadores de tric-trac* de Christiaen van Cowenbergh (paradero desconocido; incluido en el catálogo de la exposición *Vermeer and the Delft School*, op cit, p. 60); *Los jugadores de Tric-Trac* de Jacob Ochtervelt (Leipzig. Museum der bildenden Künste). Como protagonista de una escena completamente diferente, aparece el tric-trac, causante de la violenta riña que Jan Steen reflejó en *Altercado en el juego* comentado en *Autorretrato con laúd*. Algunos otros juegos practicados en la época aparecen en *Los jugadores de ajedrez* (Budapest. Szépművészeti Múzeum) y *La main chaude* (“Adivina quién te dio”), (La Haya. Kabinet van Schilderijen Mauritshuis), ambos de Cornelis de Man. Si bien, no es posible saber de qué clase de juego se trata el que aparece representado en *Un juego de mesa* de Dirck Hals (Londres. National Gallery).
3. En el Museo del Ermitage de San Petersburgo hay otra versión de este cuadro. Ambas obras fueron compradas por Catalina II de Rusia. Gaskell considera la posibilidad de que el cuadro de nuestra colección sea una réplica autógrafa del de San Petersburgo.
4. Hemos observado cómo obras de artistas italianos de esta misma época, con este mismo asunto, son denominadas “conciertos”. Un ejemplo muy cercano, lo acabamos de ver en nuestra colección: *El Concierto* de Mattia Preti (Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Humano), además de en otras obras con el mismo título de este pintor. Son muchos los ejemplos de otros artistas: *Concierto de músicos y cantores* de Pietro Paolini (París, Museo del Louvre); *El Concierto* de Valentin de Boulogne (Blois, Museo des Beaux Arts). Ahora bien, si algunos holandeses como Gerrit van Honthorst, del que hemos estudiado su *Violinista alegre con un vaso de vino* (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano), dan el título de

“concierto” a estas escenas, quizá sea debido a reminiscencias de su estancia en Italia. Pero Jan Steen da el título de “alegre compañía” al lienzo del Stedelijk Museum de Lakenhal de Leiden, en donde vemos a una pareja incapaz de frenar sus deseos sexuales, rodeada de símbolos eróticos.

5. En I. Gaskell: *Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting: The Thyssen - Bornemisza Collection*. Sotheby's. Londres, 1990, p. 232).

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Un sistema para la correcta entonación de los tonos de la escala ha sido la utilización de diferentes posiciones de la mano. Se conoce a este sistema con el nombre de “fononimia”. El compositor, folklorista y pedagogo húngaro Zoltán Kodály introdujo este procedimiento para la enseñanza del canto en su país. (El sistema pedagógico de Kodály conllevaba otros aspectos como la utilización del folklore para la enseñanza del canto así como la utilización de la pentafonía), fue difundido y desarrollado en toda Europa y en los Estados Unidos. Mediante la fononimia, se puede prescindir de la lectura en el pentagrama indicando las notas y los intervalos por medio de los gestos de la mano (ver E. Heygyi, *Método Kodály de Solfeo*, ed. Pirámide, Madrid, 1999). A pesar de existir una creencia bastante generalizada que considera a Zoltan Kodály el primero en utilizar la fononimia, existe un precedente en el sistema de signos manuales atribuido al reverendo Johan Spencer Curwen, que apareció sobre los años veintes-treintas del siglo XIX, y que simplificaba de igual manera la entonación de los sonidos sin tener que acudir a la lectura de las notas. (Al final de la película de Steven Spielberg, *Encuentros en la tercera fase* (1977), podemos ver cómo consiguen entablar una “conversación” con los extraterrestres por medio de cuatro sonidos acompañados de los correspondientes signos con la mano que propuso Curwen). También existe cierto parentesco entre el sistema fononímico empleado por Kodály y la “Mano Guidonina”, ideada por Guido d'Arezzo (h.980-h.1050) donde los dedos, colocados horizontalmente, representaban las cinco líneas del pentagrama, y las puntas y las articulaciones tenían diversas notas asignadas, lo cual facilitaba las modulaciones. Nosotros consideramos que desde Guido d'Arezzo es posible que se continuase utilizando un sistema fononímico para conseguir una correcta afinación de instrumentos y voces, problema que llegaría a solventarse a partir del siglo XVIII con la utilización de los diapasones, tanto del diapasón corista como del diapasón de horquilla. Los gestos con la mano en escenas musicales los hemos encontrado alguna vez en la pintura de finales del

Renacimiento y durante el Barroco y, muy especialmente, en la pintura holandesa del siglo XVII. Ejemplo de ello lo tenemos en la cantante de *Familia interpretando música* de Pieter de Hooch (1663. Cleveland. Art Museum); y en el cantante de *Mujer joven tocando una tiorba para dos hombres* de Gerard ter Borch (1667. Londres National Gallery). También Jacob van Velsen recurre a este tipo de gesto en sus escenas musicales con cantante: *Una reunión musical* (1631. Londres. National Gallery), y *Dos muchachos cantando* (Kassel, Staatliche Museen) -en la leyenda que acompaña a esta última obra, el museo indica que están marcando el ritmo, pero se puede ver claramente que se trata de una música vocal escrita, acompañada por un laúd, y sería la entonación de la nota o notas cantadas las que, para mayor precisión, se ayudarían con el gesto de la mano-.

9. Para facilitar la ejecución al enorme número de aficionados que tocaban este instrumento, a comienzos del siglo XVI apareció un característico sistema de escritura musical, llamado tablatura (en italiano *intavolatura*). La colocación de los dedos en los trastes era indicada en España e Italia mediante números; en Alemania, Francia, Inglaterra y Países Bajos, mediante letras y signos convencionales. Este nuevo procedimiento se escribía sobre las líneas que representaban las cuerdas; la duración de los sonidos se seguía indicando con los valores tradicionales.

10. Sir R. Filer escribe al final del prefacio de sus *French Court Aires* (1629) “...la letra que figura antes de la parte de laúd ofrece la nota con que la parte vocal, que está encima, comienza”. (Citado por R. Andrés, *op. cit.*, art. laúd).

11. En la tabla de Gerrit Dou, Sumowski apunta como connotación erótica, la vela que sostiene la muchacha, potenciada por su amplio escote y el gesto sonriente hacia un galán cuya presencia sólo intuimos. W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt- Schule*, Landau-Pfalz, 1983, p.535 (citado por I. Gaskell, *op. cit.*, p. 239).

12. El nombre de viola *da gamba* se ha impuesto a otras denominaciones en castellano como vihuela de pierna o violón (Diego Ortiz emplea, en 1553, este último término en su *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en luz*). Una muestra más de la confusión en las definiciones entre unos y otros autores la tenemos en Sebastián de Covarrubias (S. Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1611), quien pretende aclarar que el término “violones”, se refiere al “juego de vigüela de arco sin trastes” y añade después que “vigüelas” son ...“las que se tañen con el arquillo y tienen trastes”. A todo lo anterior hay que añadir que en Italia, a mediados del siglo XVI, a los tres tipos de

violas *da gamba*: bajo, tenor y soprano, se añadió otro modelo, contrabajo, que recibió el nombre de *violone*, pasándose a llamar en Francia, *grande basse de violone*. Un ejemplo de estos voluminosos cordófonos lo hemos analizado, en la *Anunciación para el retablo de Madrid* de El Greco (Siglo XVII. Pintura Española. Apartado La Música y lo Divino). También aparece en *Los cinco sentidos: el oído*, de Brueghel de Velours y Rubens (donde vemos otros tipos de violas *da gamba* además de violas y liras *da braccio*), y en *El Palacio Real de Bruselas*, de Lucas van Valckenborgh, ambas obras en el Museo del Prado. Otro *violone* muy conocido es el de *Las bodas de Canaán* de Veronés, en el Museo del Louvre (instrumento tañido por Tiziano, mientras que el propio Veronés tañe una viola *da gamba* soprano).

13. Aunque Michael Praetorius en su tratado sobre los instrumentos musicales (1619) se refiere a la viola bastarda como una viola *da gamba* tenor y, según este compositor y tratadista, dicho instrumento presenta algunos rasgos comunes con las liras de arco (de hecho, en italiano es llamada también *viola di lira*), en el tratado *Gli strumenti musicali. Di ogni epoca, di ogni paese*. (Diagram Group. Fabbri Edittori. Milán, 1977, p. 199), se explica que entre la *viola tenore* y la *viola bassa* se inserta la viola bastarda, encordada como la *viola da braccio*, y se añade que la música para este instrumento estaba preferentemente escrita en tablatura para facilitar la ejecución de los acordes. Ramón Andrés hace hincapié en que la caja armónica era algo mayor que la de la viola *da gamba* tenor, y señala este mismo autor que una de las compilaciones más importantes para viola bastarda del primer tercio del siglo XVII, publicada en Italia en 1626, se debe a Vincenzo Bonicci: *Alcune opere di diversi autori a diversi voci, passaggiate principalmente per la viola bastarda*. (R. Andrés: *Diccionario de Instrumentos musicales*. Península. Barcelona, 2001, art. viola bastarda). Por su parte Bragard y De Hen, especifican que las hendiduras en la viola bastarda están situadas más arriba y añaden que a los ingleses se les ocurrió la idea de adaptar a este instrumento, de origen italiano, cuerdas simpáticas, afinadas al unísono con las otras cuerdas; la sonoridad que de esta manera se obtenía era dulce y con un gran encanto melancólico. (R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. A. De Visscher. Vander S. A. Bruselas, 1973, p.137).

14. El término italiano *violoncello*, se ha considerado como diminutivo de *violone* que, como acabamos de exponer, se refiere al modelo de contrabajo de la familia de la viola *da gamba*. La asociación del nombre con la ejecución desarrollada en una tesitura grave, hizo que este bajo más pequeño, fuese conocido en italiano con otros apelativos,

como *basseto*, *basetto di mano*, *violino basso*, *basso de violino* etc., muy pronto traducidos a otras lenguas. Sin embargo, anteriormente, Ludovico Zalconi (1592), le había dado el nombre de *basso di viola da braccio*, por lo que, una vez más, se nos hace patente la gran confusión terminológica. En Italia, por primera vez, Giulio Cesare Arresti (1617-h. 1692), utiliza la palabra *violoncello* en la *op.* 4 de sus doce *Sonate a due, a tre*, editadas por Magni en Venecia en 1665 (*Ibid*). El instrumento apenas ha sufrido variación desde el siglo XVIII hasta nuestros días, pero cuando hizo su aparición, alrededor del tercer cuarto del siglo XVI, no respondía a un canon determinado y, por tanto, fue objeto de diversas transformaciones que afectaron a su tamaño y al distinto abombamiento de la tabla armónica así como a la tabla de fondo (*Ibid*, art. violonchelo).

15. Otra de las diferencias entre la familia de las violas y la del violín estriba en la encordadura. En la familia de las violas guardaba la proporción de cuarta, cuarta, tercera mayor, cuarta y cuarta, mientras que la familia del violín, como ya se ha dicho, se afina por quintas.

16. Es preciso citar aquí la novela de Pascal Quignard, *Tous les matins du monde* (Gallimard. París 1991), llevada magníficamente al cine por Alain Corneau, y destacar el trabajo realizado por Jordi Savall en la banda sonora de dicha película. Savall, tanto en la faceta de intérprete y director al frente de *Hespèrion XX*, de la *Capella Real de Catalunya* y de la orquesta barroca y clásica *Le Concert des Nations*, como en la faceta de compositor y teórico, se ha situado en la vanguardia de la interpretación de la música de la Edad Media, del Renacimiento y del Barroco, y ha sido reconocido como uno de los mejores intérpretes actuales de viola *da gamba*. El trabajo de investigación, realizado en Suiza durante su época de estudiante en la *Schola Cantorum Basiliensi: La técnica y la interpretación de la música para viola de gamba durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, es de referencia obligada para los intérpretes de este instrumento. Ramón Andrés, cita frecuentemente esta obra que permanece todavía inédita. (R. Andrés, *op. cit.*, art. viola de gamba)

17. Al estudiar anteriormente el cuadro de Jan Gerrit van Bronchorst, *Joven tocando una tiorba* (Siglo XVII, Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano), nos hemos referido a su *Concierto* del Museo Nacional de Varsovia en esta obra podemos contemplar con todo detalle una viola *da gamba*, que podría ser similar a la de van Loo, al igual que el magnífico ejemplar (lamentablemente no se han incluido el clavijero y la voluta) del cuadro de Michael Boyer, *Bajo, cuaderno de música y espada* (París, Museo

del Louvre). En el Horniman Museum de Londres se conserva uno de estos instrumentos, de finales del siglo XVII, muy parecido al representado en dichos cuadros; lo mismo que la viola *da gamba* construida por Romain Chéron (Paris, h. 1700), conservada en el Museo de los Instrumentos Musicales de Bruselas.

18. Aunque no se tiene absoluta seguridad de que se trate del pintor y su familia, sí se sabe que para Jordaens la música era un elemento esencial en las reuniones y celebraciones que el artista hacía en su casa, así mismo es sabido que en los conciertos familiares participaban también sus hijos.

19. El retrato de *Giovanni Gabriele*, llamado *el Siello o del Mascherone* de Annibale Carracci, muestra al personaje, actor y amigo de la familia Carracci, tañendo un magnífico laúd. Sin embargo, aunque algunos estudiosos lo han identificado como el músico Giovanni Gabrieli, Mahon lo pone en duda remitiéndose a un pasaje de *Felsina pitrice*, de Malvasia; este autor explica que había visto en una colección de Módena el retrato del amigo de Annibale, el “sonatore Mascharone” (En Catálogo de la exposición *Dipingere la música. Strumenti in posa nell’arte del Cinque e Seicento*. Cremona. Santa Maria della Pietà. Diciembre 2000-Marzo 2001 - Viena. Kunsthistorisches Museum. Abril-Junio 2001, p. 132).

20. Wolfgang Prohaska llama la atención sobre el uso en la lengua holandesa del término, laúd (*luif*) y también del término jarra (*kruik*), como metáfora de la mujer en cuanto a “partner” erótico, e incluso como metáfora de la vulva; por lo que en las representaciones de estos objetos, habría que tener en cuenta estas connotaciones sexuales. Según este autor, afinar un laúd podía significar prepararse para hacer el amor. (En *Ibid*, p. 149). Hemos mencionado el cuadro de Honthorst *Mujer poniéndole las cuerdas a una laúd* (nota 5), puede ser interesante tener este aspecto en cuenta, lo mismo que en el cuadro de Vermeer *Mujer con un laúd* (h.1662-1663, Nueva York, Metropolitan Museum of Art), donde lo que concretamente está haciendo la engalanada joven es “afinar” el instrumento al mismo tiempo que dirige una ilusionada mirada hacia el exterior de la ventana. Otro ejemplo lo tenemos en ese mismo museo, en *La tañedora* de Bartholomeus van der Helst. A menudo, también se consideraba la presencia de un pájaro como una alegoría del amor; si aparece enjaulado puede simbolizar la “afortunada esclavitud” del enamorado, pero el término en holandés coloquial *vogelen* (pajarito) también hace referencia al apetito sexual del hombre y de la mujer. Los pájaros enjaulados que aparecen representados en ambientes burgueses a mediados del siglo XVII, por pintores como de Hooch o Vermeer, aluden directamente

a lo que el espectador, con conocimiento de causa, podía considerar o deducir como erótico; sin embargo, esta simbología no pretendía actuar como advertencia moralizadora ante una vida disipada. (C. Stukenbrock y B. Töpper, *op. cit.*, p. 485; ver también: L. J. Slatkes, en catálogo de la exposición *Holländisch Malerei in neuem Licht, Hendrick ter Brugghen und seine Zeitgenossen*, Utrecht-Braunschweig 1987; *Age of Rubens*, catálogo de la exposición, Boston, 1993, p.397; E. De Jongh, en *Realism and Seeming Realism in Seventeenth-Century Dutch Painting*, catálogo de la exposición *Looking at Seventeenth-Century Dutch*, Cambridge, 1997, p.47 y ss.).

21. Juan de Iranzo, *Poesía de la Edad de Oro. I: Renacimiento*. Castalia, Madrid, 1982, p.150.

22. Volumen con los grabados que publicó Praetorius en Wolfenbüttel, en 1619, dentro de su *Syntagma Musicum*. El volumen 2, *De Organographia* se considera el más amplio tratado de organología de principios del siglo XVII. Las ilustraciones de los instrumentos están realizadas con una gran precisión. Al indicarse la escala se ha conseguido obtener un extraordinario punto de referencia de las dimensiones de los instrumentos. Aunque en lo que se refiere a instrumentos no europeos o aquéllos otros que el autor conoce sólo de oídas, algunas ilustraciones son dudosas. Un ejemplar de este tratado se conserva en la Österreichische Nationalbibliothek de Viena.

23. En el Museo Vleeshuis de Amberes se conserva una flauta dulce, contrabajo, de 2 metros 62 centímetros. Este enorme instrumento proviene de la “Maison Hanséatique” (guilda de los mercaderes de tejidos) de Amberes, donde llamó, en 1772, la atención del organista inglés Charles Burney (1726-1814), compositor menor, historiador de la música, apasionado astrónomo, poeta aficionado, experto en pintura e incansable viajero por Francia, Italia, Alemania y los Países Bajos, en aras a ampliar su vasta cultura musical; por él sabemos que la “Maison Hanséatique” poseía una treintena de flautas dulces.

24. En *Dipingere la Musica*, *op. cit.* p. 119.

25. En nuestra opinión, este personaje no es un flautista sino un cantante que utiliza el instrumento para ayudarse con la entonación que, por otra parte, estaría precisando con el gesto de su mano derecha. Es un hombre de cierta edad, ostentosamente vestido, y está cantando siguiendo un libro de música vocal. En el ángulo superior derecho del cuadro aparecen las hojas y los zarcillos de una vid trepadora que, junto al enrojecimiento de la punta de su nariz, nos transmiten el mensaje ya de todos conocido.

26. Obra sobre la que dijo Eugenio D'Ors: ... “la modernidad se revela aquí en la técnica más *descaradamente* que en obra alguna del Museo. Goya inclusive. Este es el cuadro del Prado que menos *merece* estar en el Prado”. (E. D'Ors, *op. cit.*, p.166). Para nosotros, este comentario, junto con la frase que también emplea D'Ors a continuación: ... “músicos tan briosamente abocetados”, son expresiones semejantes a las que hemos podido utilizar al referirnos al *Pescador tocando el violín* atribuido a Frans Hals (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado la Música y lo Humano).

27. En I. Gaskell, *op. cit.*, pp. 198-199. *Muchacho con una flauta de pico*, en opinión de este autor, está muy relacionada con el *Pastor flautista* de Ter Brugghen (1621, Kassel, Saatlische Kunstsammlungen). Nosotros pensamos que la relación entre ambas obras no es tan evidente; se trata de personajes pertenecientes a clases sociales muy diferentes, sus atuendos y sus expresiones así lo demuestran, y también sería muy diferente la música que están ambos interpretan. Donde sí nos parece encontrar una relación es entre el lienzo de Ter Burgghen y la tabla, *Pastor con una flauta* de Van Bijlert (County Durham, The Bowes Museum Barnard Castle). En ambas, coinciden los aspectos antes señalados, y los personajes tienen una edad más parecida.

28. Atribuida por Valentiner, en 1937, a la pintora de Haarlem Judith Leyster, que fue probablemente, discípula de Hals. Más tarde ello fue rebatido por diversos estudiosos. Gaskell prefiere atribuirle a la Escuela de Haarlem. (*Ibid*).

29. Aunque también, y ello resultaría bastante chocante, podría tratarse de una cola de zorro, algo más pequeña que la del pobre hombre que toca la zambomba en el cuadro de Frans Hals al que nos hemos referido en la nota 31.

30. G. de Cetina: *Sonetos y madrigales completos*. Cátedra. Madrid, 1981, p. 330.

DATOS BIOGRÁFICOS

Jakob van Loo sería, el ¿primero?, el ¿segundo? de los miembros de toda una familia de pintores que llegaría hasta el siglo XIX. Nació en Sluis (Esclusa), pequeña localidad cercana a Brujas (Zeeuws-Vlaandeven), alrededor de 1614.

Según algunas fuentes, su padre era notario ¹, según otras, pintor².

Pasó su infancia en Middelburg, donde la familia se había refugiado para escapar de la guerra entre España y Holanda.

Desde 1635 está documentado en Amsterdam. En esta ciudad contrajo matrimonio con Anna Lengele, hija del pintor Maerten Lengele, y nacieron sus hijos, Abraham-Louis y Jean, que seguirían los pasos de su padre.

Durante los diez primeros años de estancia en Amsterdam sus obras reflejaron la influencia de la escuela flamenca, especialmente de Van Dyck y también la de Gerard ter Borch y de Nicolaes Maes. En la década de los cincuenta comenzó a realizar las llamadas “piezas de conversación” (escenas galantes con grupos de hombres y mujeres jóvenes, disfrutando de juegos, interpretando música, etc.)³.

A partir de Jacob la familia se estableció en Francia, tras verse el pintor obligado a refugiarse en París huyendo de una acusación de homicidio. En esta ciudad está documentado en 1660⁴.

El éxito le llegaría muy pronto, quizá ayudado por la familia Huygens; tras retratar a varios de sus miembros lo que le llevaría a recibir encargos de la familia real, la aristocracia y otros personajes de alto rango⁵. En 1663 es admitido en la Académie royale de peinture et de sculpture, gracias a su lienzo *Portrait de Michel Corneille* (París. Musée du Louvre). Sus hijos, Louis-Abraham y Jean recibirían clases en dicha academia.

La obra de Jacob van Loo abarca escenas de género, escenas galantes, retratos, pinturas mitológicas e históricas.

Cuatro de sus nietos alcanzarían la fama, principalmente, como pintores de corte. Jean Baptiste entró al servicio de Luis XV y más tarde, de la corte londinense. Charles-André, llamado Carle, ganó el premio de Roma en 1734, tras su regreso a París, fue nombrado primer pintor del rey. Louis-Michel residió quince años en Madrid, como pintor de cámara y también como director de la Junta Preparatoria, una asamblea que

prepara la Academia de San Fernando, fundada en 1752, en la que será designado para ocupar el puesto de director de pintura⁶. Charles-Amadée, considerado un pintor menor, estuvo al servicio durante más de veinte años del rey Federico de Prusia.

Jacob van Loo falleció en París el 26 ó el 27 noviembre de 1670⁽⁷⁾.

NOTAS

1. D. Mandrella: “Jacob van Loo (1614-1670) et ses relations avec les Pays-Bas”. *Autour des Van Loo*. Publications des universités de Rouen et du Havre. Rouen, 2012, p. 95; y en catálogo de la exposición *Hollands classicisme in de zeventiende-eeuwse schilderkunst*. Rotterdam. Museum Boijmans Van Beuningen. Septiembre 1999-Enero 2000 - Frankfurt am Main. Städel Museum. Febrero- Abril 2000, p. 164.
2. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 598, 599. (En la página web del Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, en la ficha correspondiente a Johannes van Loo, aparece como pintor pero no se cita ninguna obra suya).
3. *Ibid*.
4. Abraham Bredius recoge en un artículo las circunstancias de esta huida a Francia. (A. Bredius: “Warom Jacob Van Loo in 1660 Amsterdam verliet”. *Oud Holland*, 1916, pp. 47-52, en D. Mandrella, *op. cit.*, p. 95, nota 2).
5. *Ibid*, p. 102.
6. Cuando falleció Jean Ranc, Hyacinthe Rigaud propuso a Louis-Michel van Loo a los reyes españoles como retratista oficial de la corte; el pintor llegó en 1737 a Madrid. Ese mismo año realizaría el monumental retrato de grupo que guarda el Museo del Prado, *La familia de Felipe V*. (Enciclopedia *on line* del Museo Nacional del Prado).
7. En Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, *op. cit.*

ILUSTRACIONES



1. *Reunión en una terraza-jardín.*
Esaias van de Velde



2. *Reunión en una terraza.*
Gerbrand van den Eeckhout



3. *Música interpretada en una terraza.*
Jan Havicksz Steen



4. *Tañedora de laúd.* Jan Gerrit van Bronchorst



5. *Una reunión musical.* Jacob van Velsen



6. *Alegre compañía.* Jacob van Velsen



7. *Una reunión musical.* Jan Olis



8. *Compañía interpretando música.*
Van den Eeckhout



9. *Madame Henriette tocando la viola da gamba.* Jean-Marc Nattier



10. *Retrato de Marin Marais.* André Bouys



11. *Ángel músico.* Rosso Fiorentino



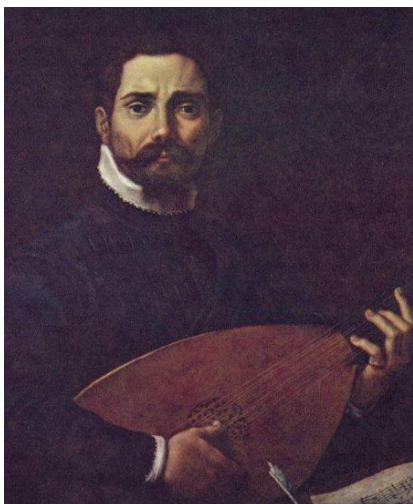
12. *Santa Cecilia con dos ángeles.*
Antiveduto della gramatica



13. *San Francisco confortado por un ángel músico*. Francisco Ribalta



14. *Retrato de familia*. Jacob Jordaens



15. *Retrato de Giovanni Gabriele*. Anibale Carracci



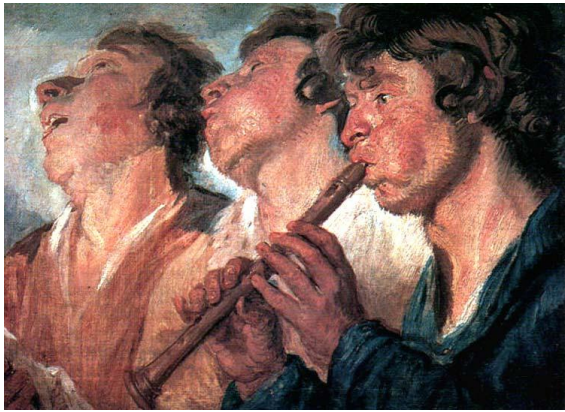
16. *La alcahueta*. Gerard van Honthorst



17. *La alcahueta*. Johannes Vermeer



18. *El flautista*. Círculo de Dirk van Baburen



19. *Tres músicos ambulantes*. Jacob Jordaens



20. *Joven con flauta*.
Giovanni Gerolamo Savoldo



21. *Vanitas*. Peeter van Steenwijck



NICOLAES MAES

El tamborilero desobediente

H. 1655.

Óleo sobre lienzo.

62 x 66,4 cm.

Instrumento musical: tambor.

Quizá lo que ha permanecido como más característico de este artista son los interiores domésticos en los que resalta el papel de la mujer en la familia, su responsabilidad en el mantenimiento de las buenas costumbres, la educación y el cuidado de los hijos, el trabajo y el orden en el hogar.

Ahora bien, la mayoría de estas obras contienen, además, algún mensaje oculto.

La opinión de John Berger sobre la moraleja que contenían estas escenas es la siguiente: *La llamada pintura “de género” o “costumbrista” estaba pensada como el polo opuesto de la pintura mitológica. Era vulgar en lugar de noble. Su propósito era demostrar -positiva o negativamente- que en este mundo se recompensa la virtud con el éxito social o financiero. Y así, todos aquellos que podían permitirse comprar estos cuadros confirmaban -pese a que eran relativamente baratos,- sus personales virtudes. Estos cuadros eran especialmente populares entre la burguesía recién llegada que se identificaba a sí misma, no con los personajes pintados, sino con la moraleja que ilustraba la escena. Una vez más, la capacidad de la pintura al óleo para crear una ilusión de corporeidad hacía plausible una mentira sentimental: que sólo prosperaban los hombres honrados y trabajadores y que el inútil se quedaba merecidamente sin nada*¹.

Nicolaes Maes junto con otros pintores de la llamada escuela de Delft, como Gerard ter Borch, Pieter de Hooch² y sobre todo, Jan Vermeer, son los iniciadores de un nuevo camino en la pintura costumbrista que, aunque ya había abandonado las escenas rurales, tornará a llamarse “intimista”, pero no llegará a estar desprovista de mensajes ocultos.

A la colección Thyssen-Bornemisza pertenece *Interior con una mujer cosiendo y un niño* -fig. 1- de Pieter Hendricksz de Hooch, (h. 1662-1668), en donde encontramos una disposición similar a la del cuadro de Maes. En ambos casos la escena se desarrolla en una zona de la casa llamada *voorhuis* que conectaba con el exterior y tenía una buena iluminación; el lugar junto a la ventana era el más idóneo de la vivienda para leer o coser.

Otras escenas muy conocidas de Maes son *Mujer pelando remolachas, con un niño a su lado* -fig. 2- (Londres. National Gallery); *La oración interminable* -fig. 3- (Amsterdam. Rijksmuseum); *Anciana dormida* -fig. 4- (Bruselas. Musées royaux de beaux-arts de Belgique).

Nuestro pintor, en la mayoría de sus cuadros, ha pretendido transmitir la oposición entre la vida activa y la vida contemplativa, pero como vamos a ver más adelante, en el caso de *El tamborilero desobediente*, no es sólo la actividad doméstica o la educación de los hijos, sino que se transmite algo más.

Lo que sí ha desaparecido en estas escenas de costumbres, es esa frecuente dependencia de la literatura o del teatro, como hemos visto anteriormente en las obras estudiadas de Gerrit van Honsthort, Jacob van Loo y, especialmente, Jan Steen. El interés de Maes (lo mismo que el de los otros tres pintores que acabamos de citar), está dirigido a una profunda reflexión sobre la vida doméstica pero, al mismo tiempo, sobre problemas puramente pictóricos que el artista solucionó por medio de la luz y la ordenación del espacio.

Empezaremos por hacer la descripción de la escena recogida en nuestro cuadro.

En el ángulo de una habitación iluminada por la suave luz que traspasa la ventana (con los característicos cristales emplomados), aparece sentada una joven madre, cosiendo. Su trabajo ha quedado interrumpido por el fuerte ruido del tambor que está tocando el mayor de sus hijos (todavía un niño pequeño), y que va a despertar al otro niño, de meses, que duerme plácidamente en una cuna de mimbre. La madre ha enarbolado un puñado de finas varas y mira amenazante a su hijo. Éste ha roto a llorar. Tiene el brazo izquierdo apoyado en una mesa cubierta con un tapete de terciopelo rojo, y con la mano se está frotando un ojo; con el otro, mira de reojo a su madre sintiéndose incomprendido y dándose cuenta de que es un “príncipe destronado”.

En el suelo, al lado izquierdo de la mujer, hay un cesto, donde se supone está preparada la ropa que hay que coser. A través de la ventana se pueden ver los rojos tejados de unas

casas vecinas, las hojas de una enredadera, y un cielo nuboso que hace que la luz, dentro de la habitación, sea difusa. Colgados en la pared aparecen, un espejo, con la imagen reflejada del pintor ante su caballete, y un mapa con las diecisiete provincias de los Países Bajos.

El niño juega a que es un soldado. El sombrero que se ha puesto y el tambor así lo atestiguan. Pero ese juego rompe el silencio y la paz de la estancia.

La interpretación que hace Ivan Gaskell es la siguiente: "... la madre con su gesto, ha restaurado la paz y por ello, representaría el triunfo de los derechos cívicos y provinciales establecidos por el gobernador Johann de Witt tras el reciente golpe militar, cuando el belicoso partido de los Orange, al fallecer Guillermo II, había intentado sobornar el voto de las ciudades de la provincia de Holanda, empezando por Dodrecht e intimidando a Amsterdam con la fuerza militar"³.

Otros autores, han hecho otra lectura más directa, planteando que se trata de una representación de la propia familia del pintor. Moes y Hofstede de Groot sugirieron a finales del siglo XIX, que la mujer es la esposa del pintor quien a su vez, aparece reflejado con su caballete, en el espejo que está junto al mapa; Gaskell añade que esta identificación nunca ha sido rechazada⁴. Ello llevó una década después a Spemann a decir que el espacio donde se inserta la escena es una de las habitaciones de la casa del pintor, y a Valentiner sugerir que el cuadro representa a un grupo de familia: la mujer del pintor, Adrianne Browsers que estuvo casada anteriormente, su hijo Justus (el niño que toca el tambor, era de su primer marido, el predicador Arnoulds de Gelder), y el hijo del nuevo matrimonio (nacido en septiembre de 1654 y fallecido siete meses después)⁵, o su hermana Johanna.

El fuerte contraste cromático que presenta esta obra, está producido por una destacada utilización del negro en la manta del niño pequeño, en la prenda que la madre está cosiendo y en la larga casaca del tamborilero; del rojo, en la chaqueta de la mujer y en el tapete; y la de un blanco brillante, en los cuellos y el delantal.

Como ha señalado Robinson⁶, el empleo del claroscuro revela la influencia del trabajo realizado en el taller de Rembrandt. Dos obras del maestro, la *Sagrada Familia con ángeles* -fig. 5- (San Petersburgo, Museo del Ermitage) y la *Sagrada Familia* -fig. 6- (Kassel, Gemäldegalerie der Staatliche Kuntsammlungen), habrían servido a Maes de referencia.

El instrumento, una vez más, es un juguete con el que se “juega” (recurrirnos al significado en francés del verbo, *jouer* o en inglés, *to play*), pero no es exactamente música lo que realiza, sino ruido; y no olvidemos la escueta y elemental definición que de éste nos enseñaron en el colegio: “ruido es todo sonido no deseado”.

Es un tambor pequeño, aunque no lo aparenta por la escasa estatura de su dueño, con dos parches (aunque sólo vemos uno de ellos lo damos por supuesto al comprobar los aros que los bordean y mantienen en tensión), y el correspondiente cordón adornado con unos borlones.

La fama del tambor como instrumento estruendoso fue recogida en el *Romancero del Cid*

*Alrededor de Valencia
Grandes alaridos dando
Tañendo sus atambores
Los aires van penetrando*⁷.

Pero, podría ser el tambor de hojalata que regalaron a Oscar el día que cumplió tres años (posiblemente, la edad de nuestro tamborilero desobediente), el que estaría más próximo al tambor representado por Maes. Un instrumento-juguete que ayudó a Oscar a no seguir creciendo y que le permitió vencer todos los miedos de su eterna infancia

... Y yo, por mi parte, empecé a tocar el tambor. Vivíamos en un piso alquilado de una casa de cuatro. Desde el portal subía tocando hasta buhardilla y volvía a bajar. Iba del Labesweg a la plaza Max Halbe, y de ahí seguía por la Nueva Escocia, el paseo Anton Möller, la calle de la Virgen María, el Parque de Kleinhammer, la Fábrica de Cervezas, Sociedad Anónima, el estanque, el Prado Fröbel, la Escuela Pestalozzi y el Mercado Nuevo, hasta volver al Labesweg. Mi tambor lo resisitía todo, pero no así los adultos que querían interrumpirlo, cortarle el paso, echarle la zancadilla a toda costa. Afortunadamente, la naturaleza me protegía.

En efecto, la facultad de poner entre mí y los adultos, por medio de mi tambor de juguete, la distancia necesaria, revelóse poco después de mi caída por la escalera de la bodega, casi simultáneamente con el desarrollo de una voz que me permitía cantar, gritar o gritar cantando en forma tan sostenida y vibrante y a un tono tan agudo, que nadie se atrevía, por mucho que le estropeará los oídos, a quitarme mi tambor; porque

*cuando lo intentaban, me ponía a chillar, y cada vez que chillaba algo costoso se rompía*⁸.

Finalmente, nos parece oportuno destacar un cuadro de Gabriel Metsu que, en nuestra opinión, podría ser un adecuado contrapunto al *Tamborilero desobediente*, y que fue pintado en el mismo año que éste; se trata de *El chelista* o *La escucha de la madre de familia* -fig. 7- (h. 1658. Reino Unido. Royal Collection Trust Her Majesty Queen Elizabeth II). En este lienzo se recoge la maternal y la paternal actitud de escucha ante la interpretación musical de su hijo adolescente. Además del espléndido violonchelo (posiblemente de los primeros que se han representado), Metsu ha incluido una espineta colocada sobre una mesa baja. En esta ocasión, no hay conflicto entre la madre y el hijo; éste aparece afinando el violonchelo, dispuesto a dar comienzo a su interpretación; mientras que la madre, desde la escalera, sujeta con su mano la partitura utilizando la barandilla a modo de atril.

NOTAS

1. J. Berger: *Modos de ver*. Gustavo Gili. Barcelona, 2000, p. 115.
2. Anteriormente, al estudiar el cuadro de Jakob van Loo (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano), ya nos hemos referido al *Hombre leyendo un papel con atlas sobre la mesa* de Gerard ter Borch.
3. I. Gaskell, *op. cit.*, p. 247.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.* En otro lienzo de Maes (1654-1659), *Una niña pequeña balanceando una cuna* (Londres, National Gallery), vemos la misma cuna que aparece en el *Tamborilero desobediente*.
6. W. W. Robinson: en catálogo de la exposición *Masters Seventeenth Century Dutch Painting* (Filadelfia, Berlín, Londres, 1984), p. 226.
7. *Romancero del Cid* (recopilación y nota preliminar de Federico Carlos Sainz de Robles). Aguilar, 5ª edición. Madrid 1967. Romance CIII, “Aquese famoso Cid”, p. 252.
8. . G. Grass: *El tambor de hojalta*. Alfaguara – Bruguera. Madrid, 1978, pp. 71, 72.

DATOS BIOGRÁFICOS

Nicolaes Maes nació en Dordrecht¹ en 1634. Era hijo de Gerrit Maes, un próspero comerciante, e Ida Herman Claesdr.

Comenzó su aprendizaje en su ciudad natal, aunque se desconoce el nombre de su maestro. Alrededor de 1648 entró en el taller de Rembrandt en Amsterdam, permaneciendo en dicha ciudad hasta 1653, año en que volvió a Dordrecht donde permanecerá hasta 1673, terminando su carrera en Amsterdam. Se convirtió en un afamado retratista. Sus patronos fueron personajes pertenecientes a la élite de Dordrecht y de Amsterdam, siendo sus trabajos continuamente reclamados. Su estilo estaba muy próximo al de Anthony van Dick y, como el afamado retratista, utilizaba los mismos escenarios y elegantes posturas².

Sus primeras obras reflejan una influencia notable de Rembrandt, especialmente en el uso del claro-oscuro. Pero estas obras no son ejemplos del tipo de pintura característico de Maes; su personalidad y los asuntos que le interesaban quedarían reflejados en las escenas de interiores domésticos.

Tras una corta estancia en Delft, el pintor regresó a Dordrecht, permaneciendo allí hasta 1659. Con los conocimientos adquiridos tanto junto a Rembrandt como con los pintores de la escuela de Delft, Maes comenzó a especializarse en la representación de lo que se ha llamado, escenas de la vida cotidiana. Muy pronto serían protagonistas de sus cuadros personas corrientes, mujeres y niños, muy cercanos a él. Al mismo tiempo, el pintor encontraría su propia paleta.

Mujeres ancianas y jóvenes, rezando, leyendo la Biblia, cosiendo, hilando, haciendo encaje, cocinando, cuidando de sus hijos, llevando las cuentas, etc., son presentadas como símbolo de virtuosas actividades. Aunque también presenta algunos ejemplos de malas conductas o de abandono de deberes, como en las anécdotas de las sirvientas cotillas o borrachinas³.

Hacia los años 60, y tras una visita a Amberes (1665), el pintor dio un giro en su trabajo y prefirió hacer retratos. Abandonó el color rojo, tan presente en sus obras anteriores, por una gama apoyada en tonalidades más ligeras y más frías, utilizando para las sombras, grises y negros en lugar de tonos marrones.

En 1673, se instaló definitivamente en Amsterdam. Murió en esta ciudad, en 1693.

Dejó muchos seguidores. Se han conservado muchísimos de los retratos que realizó, lo que da prueba de su enorme popularidad⁴.

NOTAS

1. Esta ciudad ha quedado plasmada en diversas ocasiones por el prolífico paisajista Jan van Goyen, suegro de Jan Steen. Van Goyen introduce en estas obras diversas variantes como la gama cromática, los efectos atmosféricos y estacionales, aunque no siempre se trata de vistas reales de la ciudad, sino de un fondo que utiliza para sus cuadros en los que el protagonista es el río o el mar. En el Museo Thyssen, tenemos uno de estos paisajes, *Paisaje invernal con figuras sobre el hielo*, en el que se ha identificado la ciudad por la iglesia que se destaca, la *Groote Kerk*, la iglesia más importante de Dordrecht. Algunos otros ejemplos son: *Una vista del mar cerca de Dordrecht* (San Petersburgo. Museo del Ermitage); *Vista del río Merwede por delante de Dordrecht* (Amsterdam. Rijksmuseum); *Vista de Dordrecht* (Bruselas. Musées Royaux des Beaux Arts); *Vista de Dordrecht desde el Puerto Viejo* (Viena. Kunsthistorisches Museum). Es posible que el paisaje de fondo con un molino que aparece en *El baño* de Nicolaes Maes (París. Museo del Louvre), también pudiera pertenecer a la ciudad de Dordrecht.
2. P. M. Brekka: en *Absolutisme and Scientific Revolution 1600-1720. A Biographical Dictionary*. Ed. de C. Baker. Greenwood Press. Westport, Connecticut, - Londres, 2002, p. 247.
3. También es posible que Maes realizara alguna naturaleza muerta, aunque se ha calificado sólo como atribuida la *Naturaleza muerta* (con vaso *roëmer*, cristalería, candelabro, vela, fruta, cuenco, tapiz), que se conserva en París, en el Musée du Louvre.
4. *Ibid.*

ILUSTRACIONES



1. *Interior con una mujer cosiendo y un niño.*
Pieter Hendricksz de Hooch



2. *Mujer pelando remolachas con un niño a su lado.*
Nicolas Maes



3. *La oración interminable.* Nicolas Maes



4. *Anciana dormida.* Nicolas Maes



5. *La Sagrada Familia con ángeles.* Rembrandt



6. *La Sagrada Familia.* Rembrandt



7. *La escucha de la madre de familia.*
Nicolaes Maes



JACOB LUCAS OCHTERVELT

Comiendo ostras

H. 1665-1669.

Óleo sobre tabla.

47,6 x 37,7.

Instrumento musical: cistro.

Hacia los años cincuentas del siglo XVII, Ochtervelt comenzó a pintar escenas en jardines, como el *Trio musical en un jardín* -fig. 1-, conservado en el museo Herzog Anton Ulrich de Brunswick, donde aparecen elementos arquitectónicos clásicos y figuras de cuerpo entero que recuerdan el tipo de pintura de Karel Dujardin, y en los que utiliza la teatral iluminación de los caravaggistas de Utrecht.

Pero serán los interiores con instrumentos musicales y los asuntos amorosos los que le ocupen los siguientes años en Rotterdam y los últimos años en Amsterdam. En muchas obras de esta época se aprecia una fuerte influencia de Frans van Mieris. Lo hemos comprobado muy especialmente al comparar su *Violinista y dos sirvientas* -fig. 2- (Manchester. Manchester Gallery of Art), con el *Cortejo (Escena en una taberna)* -fig. 3- de Van Mieris. (La Haya. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis)¹.

Ochtervelt representó escenas con ostras en más ocasiones²; una de ellas, pertenece a la colección Harold Samuel -fig. 4- (Corporation of the City of London). En este cuadro, la mujer aparece vestida exactamente igual que la mujer de la *Lección de música* -fig. 5- de Gerard ter Borch (Malibú. Paul Getty Museum). El resto de los cuadros con ostras de Ochtervelt se encuentran actualmente en paradero desconocido³. La influencia de Frans van Mieris está también presente en la elección del asunto; también utilizado por Jan Steen en el cuadro de la National Gallery de Londres, fechado a comienzos de los cincuentas del siglo, *Un hombre ofreciendo una ostra a una mujer* -fig. 6-, y tratado más elegantemente por Gabriel Metsu en *El almuerzo* -fig. 7- (San Petersburgo. Museo del Ermitage). En ambas representaciones no cabe duda de que la mujer es una dama de la alta sociedad vestida con elegantes y lujosas ropas, y con la

cabeza cubierta. Esto mismo sucede en *La copa de limonada* -fig. 8- de Gerard ter Borch (San Petersburgo. Museo del Ermitage), en donde queda claro que a la limonada se le ha añadido algo más (seguramente azúcar), toda vez que el joven está revolviendo el líquido con una cuchara.

Van Mieris también repitió la escena de las ostras en diversas ocasiones. De 1659 es la tabla de la National Gallery de Londres, donde nos presenta un elegante interior en el que no falta el apreciado “fruto de mar”, ni la copa de vino en manos de una bella joven. De 1661 es la tabla *Comiendo ostras* del Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis de La Haya, con la muchacha luciendo casi el mismo atuendo y adoptando la misma postura que la del cuadro de Ochtervelt de Londres.

(El asunto lo retomará James Ensor a finales del siglo XIX, en su imponente tela *La comedora de ostras* -fig. 9- (París. Musée d’Orsay), que fue rechazada en el Salón de Amberes en 1882).

Tanto en estas escenas (exceptuando la de Metsu y la de Terborch), como en la de la taberna mencionada más arriba⁴, la mujer lleva colgada en el cuello una cruz (en nuestro cuadro sólo podemos ver la cadena pero la coincidencia en las otras tablas nos hace suponer que de dicha cadena podría pender una cruz). Según explica Gaskell, el crucifijo alude a la idea popular de que las prostitutas eran a menudo católicas, y por lo tanto, se suponía que para ellas era fácil obtener la absolución⁵.

Son tres los protagonistas de nuestra escena, junto con el inevitable perrillo que contempla muy atento todo cuanto sucede⁶. Las tres figuras, algo desplazadas hacia la derecha, ocupan la mitad inferior de la tabla y sobre ellas se centra un fuerte foco de luz. El fondo, oscurísimo, apenas permite adivinar que detrás de la muchacha hay una cama con dosel y sobre ésta, colgando de la pared, un cesto de mimbre. Detrás del hombre, con dificultad, se vislumbra una puerta sobre la que hay unos cuadros cuyo asunto es imposible distinguir⁷.

Este último personaje está sentado y tocando un cistro, mientras dirige su mirada hacia la muchacha con una expresión entre melancólica y expectante. Va vestido con unas calzas marrones, medias muy oscuras y una camisa blanca que parece estar adornada con galones dorados. Los zapatos son anchos y holgados, similares a los de Jan Steen en su *Autorretrato con laúd* (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano). Esta figura, aunque con alguna variación en su vestimenta, aparece en otra obra de Ochtervelt, *La serenata* -fig. 10-, actualmente en paradero desconocido⁸.

En medio de la pareja, una mujer, de mediana edad, se inclina para mostrar una fuente repleta de ostras que a continuación colocará sobre la mesa cubierta con el inevitable tapiz oriental de exquisito dibujo y colorido⁹.

Las connotaciones eróticas de las ostras y su utilización como afrodisíaco (además de sus propiedades medicinales como emenagogo) han sido expuestas desde la antigüedad. El siguiente fragmento de una de las Sátiras de Juvenal lo recoge así:

... quid enim Venus ebria curat? inguinis et capitis quae sint discrimina nesci grandia quae mediis iam noctibus ostrea mordet cum perfusa mero spumant unguenta Falerno... (“...¿qué puede cuidar una Venus borracha? no sabe cuál es la diferencia entre la ingle y la cabeza que ya a media noche muerde grandes ostras, cuando en el vino de Falerno derramado espumean perfumes...”)¹⁰.

Sabemos que Leonardo da Vinci fue un refinado gastrónomo a la vez que cocinero, aunque fracasó como jefe de cocina de la taberna florentina “Los Tres Caracoles”. Tampoco tuvo éxito mientras regentó otra taberna en Florencia junto con su socio y amigo Sandro Boticelli, y no consiguió imponer sus avanzadas ideas como maestro de festejos y banquetes de Ludovico el Moro. En el código atribuido a Leonardo que se ha dado en llamar *Codex Romanoff*, y cuya autenticidad no ha podido ser todavía probada, se incluye la siguiente recomendación:

*...Las ostras tienen mejor sabor si se calientan dentro de media concha sobre carbón, habiendo rociado por encima de ellas un poco de aceite suave. Las gentes ricas y lujuriosas que las comen crudas no saben esto*¹¹.

En 1651, el médico, Johan van Beverwijck se refería a las ostras en estos términos:

*... despiertan el apetito, las ganas de comer y de hacer el amor, dos cosas que hacen felices a los delicados y a los “bons vivants”*¹².

Andrés Madrigal comenta ampliamente las virtudes afrodisíacas de estos moluscos lamelibranquios:

Ostras, pescados, crustáceos y otros alimentos del fondo del mar y del río, gozan de la “medalla de oro” en el mundo de los afrodisíacos. Las ostras y demás “coquilles” tienen tan buena reputación tal vez por sus valvas, y porque su forma nos recuerda a los órganos más excitantes de las mujeres (por lo menos, de los más eróticos). Aunque

los verdaderos maestros occidentales en el arte erótico eran los romanos, fueron los franceses los que hicieron de la ostra un mito erótico con sus famosos desayunos, por ejemplo, ostras crudas con champán.

Algunos libros de Historia de Roma coinciden en que Calígula no estaba loco “porque sí”, sino que la locura le vino por los frecuentes banquetes lujuriosos y el consumo excesivo de ostras con vinagre¹³.

Pero no solamente los artistas holandeses han incluido ostras en escenas de parejas dispuestas a iniciar una relación sexual. Hemos encontrado también enormes conchas de ostras desperdigadas por el suelo en *El hogar disoluto* -fig. 11- de Jan Steen (Londres. Wellington Museum, Apsley House), y, con frecuencia, este marisco es uno de los exquisitos manjares presentados en naturalezas muertas llamadas (almuerzos). Varios de los mejores ejemplos los tenemos en los *ontbijtjes* (almuerzos) de Osias Beert: *Ostras y pasteles* -fig. 12-, (Madrid. Museo Nacional del Prado. También en Washington. National Gallery of Art; Stuttgart. Staatsgalerie; Bruselas. Musées des Beaux-Arts); y en otros contemporáneos: *Naturaleza muerta* de Willem Claesz Heda (Madrid. Museo Nacional del Prado); en *Naturaleza muerta con jarra de cerveza* de Jan van de Velde (Ámsterdam. Rijksmuseum); o *Naturaleza muerta con ostras* de Giuseppe Recco (París. Museo del Louvre).

Podríamos pensar que la mujer de mediana edad que presenta las ostras en nuestro cuadro es una sirvienta, pero mira a la joven con una sonrisa de cierta complicidad. En *La copa de limonada* de ter Borch, citada más arriba, también aparece esta figura (en este cuadro ha colocado su mano encima del hombro de la muchacha, en un claro gesto de ánimo para que la joven beba el encubierto cóctel). Por ello nos inclinamos a pensar que en vez de una criada, se trate más bien de una alcahueta.

La tercera figura que pasamos a describir es la que Ochtervelt ha situado en primer plano. Se trata de una mujer bastante joven que aparece sentada, casi de espaldas, y con la cabeza prácticamente de perfil. Lleva una falda de seda brillante color oro, que se nos antoja menos rica que las de raso recamado de las jóvenes de Mieris y ter Borch, pero el tratamiento de los pliegues que ha hecho nuestro artista está a la altura de sus coetáneos. La chaqueta, en terciopelo rojo, es corta y ajustada. El perfil del rostro se destaca sobre la manga oscura de la chaqueta de la sirvienta-alcahueta. La pequeña y respingona

naricilla está algo enrojecida, cosa que no es de extrañar, puesto que la muchacha sujeta con una mano y apoya en una pierna, una jarra de vino, mientras que con la otra, sostiene una copa de finísimo cristal¹⁴. Contrariamente a las mujeres holandesas que hemos ido conociendo (no sólo las hacendosas amas de casa sino también las participantes en alegres compañías o las criadas perezosas, borrachinas o encubridoras), nuestra protagonista lleva la cabeza descubierta. El peinado que luce es un tanto complicado. Recogido en un moño con una cinta, permite ver una blanca y esbelta nuca mientras que al costado del rostro, un largo mechón de rizos cubre su oreja.

El artista ha utilizado esta misma modelo, con el mismo peinado, no sólo en sus otras escenas con ostras, sino también en otras ocasiones. En *La carta de amor* -fig. 13- (Nueva York. The Metropolitan Museum of Art), donde ha incluido dos actos simultáneos: la lectura de la carta por parte de la bella y elegante joven, y la realización del complicado peinado a cargo de su sirvienta. Modelo y peinado vuelven a repetirse¹⁵ en *Mujer de pie tocando un clave y hombre sentado a su lado*, y en *Mujer tocando un virginal* (Londres. National Gallery), así como en *Ensayando la canción* (Kassel. Staatliche Museen), y en *Músicos callejeros a la entrada de una casa* San Luis. Art Museum).

Volvemos a la figura masculina para analizar el instrumento que está tocando.

Se trata de un cordófono de la familia del laúd, al que hemos preferido denominar con el galicismo de “cistro”, a pesar de que el nombre que se registra en castellano es el de cedra, confundida frecuentemente con la cítara o la cítola¹⁶ y que por tratarse de un nombre genérico, usado con gran profusión en nuestro país a lo largo de toda la Edad Media, ha sido motivo de constante confusión a la hora de señalar el instrumento antiguo y el que probablemente se viene representando desde el siglo XI, y aunque también se punteaban sus cuerdas, tenía mango¹⁷. Por otra parte, hemos visto al estudiar el instrumento de la *Virgen de la Humildad* de fra Angelico (Siglo XV. Pintura Italiana. Apartado, La Música y lo Divino), la dificultad de precisar el nombre de este tipo de instrumentos cuando no está a la vista el dorso o el clavijero.

En francés, este instrumento recibe el nombre de *cistre* y, menos utilizado, el de *cister*, aunque, en ocasiones, también se usa el término, *citole*; en italiano, *cister*, y menos utilizados, *cetra* y *cetera*; en alemán, *Cister* y *Zitherrn*; en inglés, *citer*, *cithern*, *cithren*, *cithre*, *citole* e incluso, *sittron*.

Hacia 1600 el cistro se había desarrollado en toda Europa. Su origen no está del todo claro; si bien Tinctoris (1487) lo consideró italiano, y Galilei (1582) estimó que era inglés. Su popularidad se extendió a lo largo de los siglos XVI y XVII, especialmente por Inglaterra, Alemania y los Países Bajos donde, curiosamente, los maestros de cistro eran italianos. Fácil de tocar, y no muy caro, era muy apreciado por los aficionados pero desdeñado por los profesionales que preferían el laúd¹⁸.

Desde mediados del siglo XVII, excepto en Inglaterra, comenzó su decadencia. En este país, en la época de Shakespeare, era enormemente popular entre todas las clases sociales y se le podía encontrar en todas las barberías para uso de los clientes. Dichos lugares eran uno de los más comunes refugios de la música en los siglos XVI, XVII y principios del XVIII. Los clientes, mientras esperaban turno para afeitarse, cortarse el pelo, sangrarse, o arrancarse las muelas, tenían a mano algún instrumento fácil (al parecer casi siempre un cistro) para tocar. Los barberos mismos, cuando no había parroquianos que atender, aprovechaban para tañer estos instrumentos y llegaron a obtener cierta fama como ejecutantes¹⁹

John Hawkins, en su *Historia de la Música* en cinco volúmenes publicada en Londres en 1776, da algunos datos sobre John Est, músico de finales del siglo XVII, barbero de profesión, y hábil tañedor de cítola (sic), que adquirió fama como ejecutante de otro instrumento más difícil, la *lyra-viol*²⁰.

Un poema escrito en época de East, da testimonio de las habilidades musicales de los barberos²¹:

*Each barber writes himself in strictest rules,
Master or bachelor i'th' musick schools,
Haw they the mere musitians do out-go,
This one but they have two strings to their bow*²².

(Cada barbero tiene sus propias reglas,
maestro o bachiller hacen las escuelas de música,
mientras que ellos siendo tan solo músicos por su cuenta,
consiguen dos cuerdas con su arco).

Ahora bien, todo lo anterior no significa que este instrumento sólo sirviera para ejecutar composiciones simples. Jan Pieterszoon Sweelinck publicó en Amsterdam, en 1602, una serie de piezas para cistro titulada *Niew chyterboek*. John Playford, en Londres, en 1625, publicó *Booke of Newe Lessons for de Cithern and Gittern*²³. Es preciso destacar también, que este instrumento, con muchísima frecuencia, formaba parte de los famosos *Broken Consorts* ingleses²⁴.

En España no tenemos muchas noticias del cistro. El capellán Pietro Cerone de Bérgamo, en su *Melopeo y Maestro* (1613)²⁵, utilizando el nombre de cítola y el de cythara explica que el instrumento tenía seis cuerdas y *...está dividido en trastes, a causa de que, caminando por ellos con Arte, muchas vozes se puede hallar; todas musicales y bien proporcionadas*.

Por otra parte, los Barberos españoles, igualmente aficionados a la música, el instrumento que tocaban, no era el cistro sino la guitarra²⁶.

Cervantes da testimonio de ello en el capítulo LXVII de la segunda parte de su *Don Quijote* cuando éste decide hacerse pastor y habla de su afición a la poesía, afición que también comparten el cura y el barbero:

*... del cura no digo nada; pero yo apostaré que debe de tener sus puntas y collares de poeta; y que las tenga también Maese Nicolás, no dudo en ello, porque todos, o los más, son guitarristas y copleros*²⁷.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el cistro tuvo un repunte. Algo más pequeño y con la caja de resonancia más profunda, despertó cierto interés en el norte de Francia y en Inglaterra (país que no lo había olvidado del todo, pero en el que pasó a llamarse, *english guitar*)²⁸. Este instrumento, que era menos esbelto que el cistro y su clavijero ya no se remataba con una cabeza tallada, sustituyó definitivamente al laúd que había ido quedando en desuso.

Aunque se han construido cistros de diferentes tamaños, sus características no varían. Poseen una caja de resonancia piriforme, poco voluminosa, con el dorso plano; en la tabla armónica tiene un rosetón y el clavijero está doblado hacia atrás, pudiendo adoptar la forma de voluta, de hoz o de cabeza tallada. Las clavijas van colocadas en los costados del clavijero; si bien, durante el Renacimiento y todavía en el siglo XVII, se añadieron otras frontales. Son escasos los cistros del siglo XVIII con un segundo

clavijero (con las cuerdas graves fuera del mástil) y, como en el caso del laúd, se le denominó, cistro tiorbado. Una especie de archicistro fue el cistro-lira, instrumento que remplazaba a veces a la tiorba y que como ésta, contaba con dos mástiles uno para las cuerdas agudas y otro para las graves²⁹.

Los aros de los costados se van ensanchando gradualmente hacia el mástil; este es largo y el diapason puede incluir de quince a veinte trastes de metal. Las cuerdas solían ser de latón y se punteaban con un plectro fabricado con el cañón de una pluma. De esta forma se tocó hasta finales del siglo XVI, momento en que los compositores ingleses, para mejorar el sonido, difundieron el uso de los dedos.

El número de cuerdas (sencillas, dobladas e incluso, triplicadas) y la afinación de las mismas, variaba según la época y el lugar³⁰. Hay que hacer notar que los cistros carecen de cordal; las cuerdas no van sujetas a ningún tipo de listón colocado sobre la tabla, sino que se atan a un travesaño detrás del filete del borde inferior y se elevan mediante un sencillo puente.

En el cuadro de Ochtervelt no se han destacado las cuerdas, pero podemos apreciar ocho clavijas laterales, cuatro a cada lado del clavijero que remata con una pequeña cabeza. El tañedor utiliza un plectro. La perfecta colocación de la mano derecha impide ver el rosetón en su totalidad, y el calado, aparece bastante difuminado. La posición de la mano izquierda es, así mismo, absolutamente correcta.

Hemos mencionado, anteriormente, el cuadro de Vermeer *El vaso de vino* -fig. 14-, en el que un cistro descansa sobre una silla, pero donde podemos apreciar el instrumento en su forma completa es en *La carta de amor* -fig. 13-. También Gabriel Metsu lo ha representado en *La tañedora de cistro* -fig. 15- (San Francisco. Fine Arts Museum) y solamente el dorso, en *Fiesta musical* (Nueva York. The Metropolitan Museum of Art). Jan Steen nos muestra un modelo de pequeño tamaño en *Mujer con un cistro* -fig. 16- (La Haya, Mauritshuis Kabinet van Schilderijen). Jan Molenaer, en fechas muy cercanas, también incluyó un cistro (además de una tiorba), en *Pareja de jóvenes interpretando música* (Londres, National Gallery). De Caesar Bovetius van Everdingen es otra *Tañedora de cistro* -fig. 17- (Rouen, Musée des Beaux Arts) donde la bella intérprete, de mirada perdida y con el pecho descubierto, ha sido considerada como una cortesana, aunque algunos han preferido interpretarla como una alegoría de la música e

incluso como la musa de la danza, Terpsícore, que con frecuencia es representada con un instrumento de cuerda.

Sin embargo, en nuestro país, a pesar de haber sido considerado un instrumento de cierta distinción, son escasas sus representaciones. Tenemos un ejemplo en *La tentación de san Jerónimo* de Francisco de Zurbarán (véase fig. 1, pág. 427), donde (no podía ser de otra forma), aparece tañido por una mujer.

(En el Museo de la Música de Barcelona, se conservan dos cistros, uno italiano del siglo XVI, y otro francés del siglo XVIII).

NOTAS

1. S. D. Kuretsky: Catálogo de la exposición *The paintings of Jacob Ochtervelt (1634-1682)*. Oxford, 1979, p. 61, fig. 27; O. Naumann: *Frans van Mier the Elder*. Vol. 2. Davaco. Doornspij, 1981, pp. 26-27. La réplica del cuadro, que se conserva en la Národní Galerie de Praga, fue realizada algún tiempo después por el hijo del artista.
2. I. Gaskell: *Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting: The Thyssen Bornemisza Collection*. Sotheby's. Londres, 1990, p. 258.
3. Kuretsky ha descrito y reproducido tres copias. S. D. Kuretsky, *op. cit.*, p. 62.
4. Esta escena se ha considerado como una *bordeelt* (escena de burdel) por los numerosos símbolos eróticos que contiene, además de estar relacionada con el refrán holandés: *voor herberg, acher bordeel* (por fuera taberna, por dentro burdel), en "Musicam amor docet", *Dipingere la musica*, *op. cit.*, p. 232. Kuretsky ha observado que Ochtervelt es menos explícito en el tratamiento de los asuntos eróticos; aunque no hay el menor atisbo de ambigüedad en el caso de nuestro cuadro. Las estancias donde Ochtervelt ha situado estas escenas, a juzgar por la lista de "available services" (servicios disponibles), descritos en el libro de autor anónimo *'t Amsterdamsche Hoerdom* de 1681, son muy decorosas (S. D. Kuretsky, *op. cit.*, p.62).
5. I. Gaskell, *op. cit.*, p.258.
6. En la iconografía medieval y renacentista, el perro ha significado fidelidad y, en ocasiones, melancolía; pero en la pintura holandesa del siglo XVII, si va asociado a una mujer de costumbres ligeras, indica la "petite vertu". (B. Debrandbandère-Descamps, en catálogo de la exposición *La Musique et la Peinture. 1600-1900*, *op. cit.*, p. 112-119).
7. En opinión de Gaskell, la oscuridad del fondo impide saber si la escena también ocurre en un burdel. (*op. cit.*, p. 258).
8. S. D. Kuretsky, *op. cit.*, p. 258.
9. En las réplicas, el tapete goza de un mayor protagonismo. Kuretsky (*Ibid*), ha sugerido que el tapete de la tabla de la colección Thyssen-Bornemisza pudo haber sido sobrepintado y que primitivamente podría haber estado realizado en un solo color, gris-azulado oscuro. (Examen realizado por Emil Bosshard y el autor, el 21 de marzo de 1986)..
10. Juvenal. *Sátira VI* (principios del siglo II), en la que se pone en entredicho la amoralidad de las mujeres. (Véase R. Cortés Tovar: "Misioginia y literatura La tradición greco-romana" en *Feminismo del pasado y del presente*. Ediciones Universitarias de

Salamanca. Salamanca, 2000, pp. 30-34. Esta autora cita en una nota a Eva Catarella que da la siguiente explicación; “Recordemos que el derecho romano permitía al marido castigar a su esposa borracha porque se pensaba que el vino llevaba al adulterio”. *Ibid.*, p. 32, nota 59.

11. *Notas de cocina de Leonardo da Vinci*. Compilación y edición de Shelag y Jonathan Routh. Ediciones Temas de Hoy. Madrid, 1993, p. 204. En nuestros días, Álvaro Cunqueiro, en el prólogo del libro de Jorge-Víctor Sueiro *Comer en Galicia*, recomienda el mejor momento meteorológico para comer ostras: ...*El gallego, para decir que un pez o un marisco está en sazón, dice que “está en comida” y esto vale a la vez para los meses del año como para la situación meteorológica. Por ejemplo, unas ostras tras unos días de heladas serán mejores que unas ostras tras unos días de fuertes lluvias.* (J. V. Sueiro. *Comer en Galicia*. Penathlon. Madrid, 1981, p. 12).

12. En catálogo de la exposición *De Rembrandt à Vermeer: Les peintres hollandais au Mauritshuis de la Haye*. París. Galeries Nationales du Grand Palais, 1986, p. 316.

13. A. Madrigal. *Placeres de alcoba. La cocina erótica, romántica y afrodisíaca*. Suma de Letras. Santillana. Madrid, 2002, pp. 98, 99.

14. Pita Andrade y Borobia hablan de una cuchara (J. M. Pita Andrade y M. Borobia, *op. cit.*, p. 536). Pero si se mira detenidamente puede comprobarse que se trata de una copa de un cristal tan fino que, a través de él, se transparenta la mano de la sirvienta y el borde de la bandeja de ostras. Tanto la jarra como la copa de vino de Ochtervelt son similares a las que aparecen en dos cuadros de Vermeer, en *Mujer joven con un vaso de vino* (Brunswick. Herzog Anton Ulrich-Museum), donde además hay, sobre la mesa, una bandeja con limones en la que no se llega a distinguir con claridad si puede contener algunas ostras o si es el repujado de la propia bandeja. En *El vaso de vino* (Berlín. Gemäldegalerie Staatliche Museen) hay otro elemento más: el cistro apoyado, en una silla y semioculto por el respaldo. De cualquier modo, el mensaje de Vermeer, tratado algunos años antes por de Hooch en sus versiones de *Mujer bebiendo con dos hombres* (París. Museo del Louvre y Londres. National Gallery -en esta última con la parodia del violín-), es el mismo que contiene nuestra tabla y *La copa de limonada* de Gerard ter Borch.

15. Nos ha llamado la atención no sólo la belleza de la joven sino además su elegante esbeltez; este canon no lo hemos encontrado en artistas de la generación anterior pero aparece con cierta frecuencia en los de la generación de Ochtervelt. Nos aventuraríamos a decir que la joven que aparece en el cuadro de Gerard ter Borch, *Mujer escribiendo*

una carta (La Haya. Mauritshuis. Koninklijk Kabinet van Schilderijen), podría tratarse de la misma modelo. Otras figuras femeninas cuyo perfil, peinado y vestido son también muy similares las podemos ver en la *Lectora en la ventana* de Johannes Vermeer (Dresde. Staatliche Kunstsammlungen. Gemäldegalerie Alte Meister) y en la atenta discípula de *La lección de pintura* de Jan Steen (Los Ángeles. J. Paul Getty Museum).

16. El actual *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, sólo recoge el término cítara (voz que proviene de la latina *cithara* y ésta, de la griega *kithàra*), y se refiere a un instrumento músico antiguo que se asemeja a la lira. En textos actuales, se viene utilizando el galicismo “cistro” para referirse a un tipo de instrumento muy próximo al actual *rajão* (guitarra portuguesa: resulta curioso que los portugueses denominaran al cistro “guitarra de Flandes”), y también muy próximo de nuestra bandurria. La antigua cítara, de origen etrusco, es un cordófono en forma de herradura cuya caja de resonancia está cubierta por una fina tabla armónica de madera; del resonador salen dos brazos que se unen por un travesaño en el que están insertadas las clavijas que tensan las cuerdas sujetas a un cordal situado en la parte inferior de la caja. Generalmente las cítaras se adornaban artísticamente con incrustaciones de oro y plata, al contrario que la lira que era mucho más sobria.

17. Ramón Andrés explica en su diccionario que es un cordófono similar a la lira. (R. Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*. Península. Barcelona, 2001, entr. cítara.

18. *Gli Strumenti Musicali. Di ogni epoca, di ogni paese, op. cit.*, p. 190.

19. Las aficiones musicales de los barberos fueron poco a poco cesando desde comienzos del siglo XVIII, cuando también tuvieron que confeccionar pelucas, ocupación que les llevaba mucho tiempo y por ello fueron dejando de lado las interpretaciones musicales. Aunque a *Fígaro*, los compositores siempre le reservaron algún momento para hacer gala de sus aptitudes musicales.

20. Citado por P. A. Scholes, *op. cit.*, art., cítola.

21. *Ibid.*

22. Quiere decir que son capaces de doblar cuerdas.

23. Ian Hardwood y James Tyler recogen una extensa relación de colecciones y manuales, lo que indica su amplia aceptación. En 1525, J. Schlumberger publicó *Cythare germanice tabulatura*. Unas décadas después, Adrian Le Roy le dedicó importantes textos: *Briefve et facile instruction*, *Second livre de cistre* y *Troisième livre de cistre*. El flamenco Sebastian Vredeman de Vries compuso las siguientes colecciones

de canciones con acompañamiento de cistro, *Carmina quae cyhtara pulsantur* (1563), *Nova longeque elegantissima cithara ludenda carmina* (1568) y la segunda parte de *Carmina quae cyhtara* (1569). Aunque el compositor que más obras escribió en aquella época fue Six Kargel, gran intérprete de laúd y discípulo de Francesco da Milano; a él se deben *Carmina italica* y *Renovata cythara* (1569). En 1592 Jean Bellère publicó un curioso manual *Le jardinier du cistre*, cinco años antes de que Anthony Holborne diese a conocer en Londres *The cittern schoole*. (I. Hardwood y J. Tyler, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. MacMillan Press. Londres, 2002, art. *citter*).

24. *Consort* significa conjunto de ejecutantes. Cuando no todos los instrumentos pertenecían a una misma familia (todos de viento o todos de cuerda), recibían el nombre de *broken consort*, mientras que si eran de una misma familia se llamaban *whole consort*. Thomas Morley contó con el cistro en muchas ocasiones en *The First Book of Lessons* (1599-1602)

25. P. Cerone. *El Melopeo y Maestro: tractado de musica teórica y practica, en que se pone por extenso lo que vno para hazerse Musico ha menester saber ...*, repartido en XII libros. (Citado por J. M. Llamaña: *Los instrumentos musicales en la España renacentista* (s. n.), (Imp. Vda. De Fidel). Tirada aparte de “Miscellanea Barcinonensia”, XXXVIII-XL. Barcelona 1975, p. 96).

26. En todas las óperas basadas en la comedia de Beaumarchais, el instrumento que siempre utiliza *Fígaro* en sus “arietas” es la guitarra.

27. M. de Cervantes Saavedra. *Obras completas* (recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas de Angel Valbuena y Prat). Novelas, “Don Quijote de la Mancha”, Parte II, cap. XVII. M. Aguilar, 7ªed., Madrid 1946, p. 1633.

28. Un ejemplo de la *english guitar*, tañida por una bella dama, lo tenemos en el cuadro de Arthur Davis, *La familia Maynard en el Parque de Walton*, realizado en Essex, entre 1759 y 1761; hoy se encuentra en la National Gallery of Art de Washington donde forma parte de la colección Mellon.

29. En 1784 el *luthier* londinense, Christian Claus, patentó un mecanismo que permitía golpear las cuerdas por medio de unos pequeños martillos accionados mediante teclas, inspirado en el fortepiano; uno de estos instrumentos realizado por la firma Longman & Broderip de Londres, en la segunda mitad del siglo XVIII, se encuentra en el Museo de los Instrumentos de Música de Bruselas, así como otros cistros de los siglos XVII y XVIII, con magníficos adornos como por ejemplo, el exquisito calado del rosetón realizado en marfil del constructor Gérard-J. Deleplanque, Lille, 1775. El Museo de la

Música de Barcelona, posee tres cistros: uno italiano del siglo XVI, otro holandés del XVIII (Johannes Teodorus Cuypers, La Haya, 1776) y otro de procedencia desconocida de 1830.

30. Los franceses solían disponer la encordadura formando cuatro series de cuerdas al unísono, triplicadas las tres primeras y doblada la cuarta. Los italianos, a menudo, sextuplicaban las series, encordando con hasta nueve o diez series de cuerdas dobladas o triplicadas.

DATOS BIOGRÁFICOS

Jacob Lucasz Ochtervelt nació en Rotterdam y fue bautizado en la Iglesia Reformada de esa ciudad en febrero de 1634. Su formación tuvo lugar en Haarlem, en el obrador del pintor italianizante Nicolaes Berchem, desde 1646, año en que el maestro regresó de Italia, hasta 1655, en que Ochtervelt volvió a Rotterdam para casarse con Dirkje Maestres. Durante los años pasados en Haarlem, coincidió en el taller de Berchem con Pieter de Hooch. Entre 1655 y 1674, trabajó en su ciudad natal, trasladándose posteriormente a Ámsterdam¹.

En sus comienzos, realizó, sobre todo, paisajes con escenas de caza y escenas galantes. Estas primeras obras, recogen la fuerte influencia de su maestro y de otros pintores holandeses italianistas, como Jean Baptist Wennix y Ludolf de Jongh. Un claro ejemplo de esta primera etapa es el cuadro *Cazadores y pastores con paisaje* (Chemnitz. Städt Kunstsammlungen)².

El interés por la pintura de género comenzó a tener mayor peso en su trayectoria en los años sesentas del siglo, cuando comenzó a realizar grupos en interiores próximos a los de Frans van Mieris. Ochtervelt fue definiendo durante estos años su incorporando al género nuevos asuntos, como vendedores de pescado, aves u otros productos (*La vendedora de uvas*.- San Petersburgo Museo del Ermitage-, o músicos (*Músicos callejeros en la puerta*. -San Luis. Saint Louis Art Museum-), aparecen a la entrada de las casas para ofrecer sus mercancías o sus servicios. En estas escenas el artista realizó un estudio detallado de las distintas clases sociales³.

Según avanza su carrera, cada vez se percibe más la impronta de Vermeer, de De Hoch y de Ter Borch.

No está documentada su entrada en el gremio de San Lucas de Rotterdam, sin embargo en 1667, aparece mencionado entre los candidatos a la presidencia de la institución, para el período comprendido entre 1667 y 1669.

En 1674, se trasladó a Amsterdam, donde trabajó hasta su fallecimiento en 1682⁽⁴⁾.

NOTAS

1. N. MacLaren, C. Brown: *The Dutch School: 1600-1900*. Vol 1. National Gallery Publications. Londres, 1991, p. 292
2. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 440.
3. *Ibid*, p. 608.
4. *Ibid*.

ILUSTRACIONES



1. *Trío musical en un jardín.*
Jacob L. Ochtervelt



2. *Violinista y dos sirvientas.*
Jacob L. Ochtervelt



3. *El cortejo (Escena en una taberna).*
Frans van Mieris



4. *La comida de ostras.* Jacob L. Ochtervelt



5. *La lección de música.* Gerard ter Borch



6. *Un hombre ofreciendo una ostra a una mujer.* Jan Havicksz Steen



7. *El almuerzo*. Gabriel Metsu



8. *La copa de limonada*. Gerard ter Borch



9. *La glotona de ostras*. James Ensor



10. *La serenata*. Jacob L. Ochtervelt



11. *El hogar disoluto*. Jan Havicksz Steen



12. *Ostras y pasteles*. Osias Beert



13. *La carta de amor*. Jacob L. Ochtervelt



14. *El vaso de vino*. Johannes Vermeer



15. *La tañedora de cistro*. Gabriel Metsu



16. *Mujer con un cistro*. Jan Havicksz Steen



17. *Tañedora de cistro*.
Caesar Bovetius van Everdingen

PINTURA HOLANDESA

LA MÚSICA, LO DIVINO Y LO HUMANO



EMANUEL DE WITTE

Interior de una iglesia gótica

¿166(9)?

Óleo sobre tabla.

52,1 x 40,2 cm.

Instrumentos musicales: órgano.

Los interiores de iglesias, fue el género al que prácticamente dedicó Emanuel de Witte los últimos cuarenta años de su vida (el primer interior de iglesia fechado que se conoce de él es *La Oude Kerk in Delft durante el sermón* -fig. 1- -1651. Londres, Wallace Collection-, pero para muchos no se trataría de su primera incursión en el género).

Si, ante todo, es conocido como pintor de arquitecturas¹, algunas de las escenas de género que representó son de gran calidad, especialmente los mercados. Entre éstos es preciso destacar los de pescado (el *Oude* o *Grotevismarkt* y el *Nieuwe Vismarkt* de Amsterdam). Una de las versiones del antiguo mercado de pescado pertenece a la colección Thyssen-Bornemisza, *El antiguo mercado de pescado en el Dam, Amsterdam* -fig. 2- (h. 1650). Así mismo, en el marco de un mercado de pescado, de Witte realizó el retrato de *Adriana van Heusden y su hija*, (Londres. National Gallery). Esta escena fue probablemente pintada alrededor de 1661-1663, cuando el artista vivía en casa de Joris de Wijs y de su mujer Adriana van Heusden (el cuadro fue motivo de un pleito entre Emanuel y Adriana en 1669-1671)².

Hacia 1660-1665, de Witte realizó un interior doméstico en el que plasmó su gran destreza en el dominio de la perspectiva, *Interior con una mujer que toca el clavecín* -fig. 3- (Róterdam. Museum Boymans-van Beuningen), obra en la que están muy presentes tanto Pieter de Hooch, como Vermeer, y en donde el “mondrianano” juego de luces y sombras sobre las losas del suelo, potencia la solución ortogonal de un espacio que acoge una escena y un *atrezzo* plenos de simbolismos.

La fecha de nuestro cuadro ha sido sugerida por Gaskell³ a partir de un examen microscópico. Anteriormente, mientras perteneció a Arthur Kay (Edimburgo), había sido fechado en 1661, fecha a la que Manke⁴ añadió “ó 1668?”. De cualquier forma, de Witte ya estaba trabajando en Amsterdam, donde aparentemente ejercía un nuevo monopolio como pintor de interiores de iglesias⁵.

Antes de 1660, de Witte había realizado estos interiores generalmente a partir de iglesias concretas. Las imaginarias invenciones aparecen después de esta fecha y continuarán durante las dos décadas siguientes. En la mayoría de estas obras se pueden reconocer iglesias protestantes, aunque en ocasiones, ha representado algunas católicas⁶. De Witte también pintó el interior de un templo judío, *Interior de la sinagoga portuguesa de Amsterdam* -fig. 4- (Amsterdam, Rijksmuseum), cuya planta rectangular y disposición de la galería nos recuerda a la actual Sala Dorada de los Amigos de la Música (Musikverein) de Viena.

En nuestra tabla han sido reconocidos varios elementos derivados de la *Oude Kerk* de Amsterdam. Según Noach⁷, las tres ventanas del testero procederían de la capilla *De Graeff* en dicha iglesia. Manke, por su parte, añade que de Witte ha colocado un monumento con una figura recostada similar a la del héroe naval, Piet Hein, en la *Oude Kerk* de Delft⁸.

En nuestra iglesia gótica destaca, ante todo, la gran altura de las naves y el contraste de luces que separan los distintos planos del crucero y de la cabecera de la iglesia. El tratamiento de la luz es decisivo en la configuración del espacio. Un inteligente recurso del pintor ha consistido en interrumpir la oscuridad del primer plano mediante zonas iluminadas en el suelo y en la primera columna de la izquierda. Los focos de luz proceden de los altos y estrechos ventanales abiertos en los muros.

Al hora de representar esta iglesia de Witte no ha podido contar con los elementos decorativos (altares, retablos o cuadros), que ayudan a configurar el espacio en las iglesias católicas y que hemos visto antes en la iglesia representada por Neefs; son únicamente los elementos arquitectónicos (distribución de las naves, columnas, cubiertas y ventanales) los que deciden dicha configuración. La sucesión de arcos ojivales, los de primer plano en penumbra y los de la cabecera, desbordantes de luminosidad, rompen la austeridad del templo.

Valeriano Bozal, al referirse en su libro sobre Vermeer a la obra de Houckgeest y a las fórmulas empleadas tanto por este pintor como por sus continuadores, insiste en lo siguiente:

... La luz contribuye a precisar la condición de ese espacio en tanto que lugar: el lugar en el que se encuentra el espectador virtual, el primer plano del observador, está más oscuro que los posteriores (...) a pesar de las enormes diferencias temáticas y de calidad, casi todos los recursos de Pieter de Hooch y de Vermeer están aquí prefigurados: la definición de un espacio retrasado respecto al primer término, el juego de la luz, la importancia de un punto de vista interior a la escena, su aparente casualidad, la existencia de obstáculos perceptuales en primer término...9.

Los escasos personajes que ha incluido de Witte¹⁰ aparecen todos en penumbra. No vemos ninguna figura femenina. En el ángulo izquierdo, dos hombres mantienen una conversación. En el ángulo derecho, un hombre con una carretilla parece estar cubriendo con tierra una tumba abierta en el suelo. (La figura del sepulturero aparece frecuentemente en los interiores de iglesias del pintor, lo mismo que en los de sus coetáneos, especialmente en Hendrick van Vliet, de quien se dice que pintó más de doscientos interiores de iglesia). Otros dos hombres de pie observan el trabajo del sepulturero. (Frecuentemente, las obras sobre *vanitas* se enfatizan con la inclusión de una calavera como la que aparece en primer término, en otra tabla de de Witte, *Interior de iglesia gótica* -fig. 5- (Mestrasburgo. Musée des Beaux-Arts).

Al comparar la atmósfera recogida en la tabla de de Witte con la de Neefs (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música, lo Divino y lo Humano), y prescindiendo de la casi inexistente ornamentación en la del primero, podemos apreciar un mayor realismo en de Witte alejado del simple ejercicio de perspectiva y de los mensajes de los preceptos católicos.

El tratamiento de las figuras es, desde luego, muy diferente. En primer lugar, de Witte, como ya hemos dicho, ha incluido muy pocos personajes, y ninguno relacionado con una práctica directa de la liturgia protestante. La escala que ha utilizado para estas figuras es mucho mayor que la de Neefs, aún manteniendo el distinto tamaño en los diferentes planos, a fin de acentuar el efecto de profundidad. Pero, sobre todo, nos dan la impresión de que las pocas personas que aparecen, están integradas en el ambiente.

Tres magníficas lámparas holandesas cuelgan a poca altura. Son prácticamente el único elemento decorativo junto con algunos escudos, placas o estandartes.

El órgano, situado en el brazo derecho del crucero, queda fuera del armazón de las líneas de perspectiva y, según Gaskell, parece haber sido pintado independientemente¹¹. (Actualmente, todavía se conserva la fachada del órgano de la *Oude Kerk* de Alkmaar, construido hacia 1520).

Cabría la posibilidad de que el pintor, lo mismo que tomó otros elementos de Delft y de Amsterdam, hubiera tenido en cuenta el instrumento de su ciudad natal a la hora de introducir un órgano en esta tabla. En 1657, de Witte había incluido el órgano en *Interior de la Nieuwe Kerk de Amsterdam* -fig. 6- (San Diego -California-.Timken Museum of Art).

De cualquier forma, lo que sí podemos decir es que el órgano del *Interior de la iglesia gótica* de la colección Thyssen-Bornemisza y el de la *Oude Kerk* de Alkmaar, son dos instrumentos coetáneos.

El órgano de tribuna de nuestro cuadro, es de reducidas dimensiones y muestra una fachada renacentista¹² bastante austera. En ella aparecen tres castillos y los postigos no parecen estar decorados. Podría constar de tres manuales, gran órgano, positivo de pecho y cadereta, además del pedalero. Apenas se ve el castillo de la cadereta y no se puede distinguir la consola. No creemos que posea un arca de ecos (característica de los órganos españoles)¹³.

En los Países Bajos se habían construido imponentes órganos con un alto número de registros y una gran variedad de timbres.

El órgano holandés, en la época de Emanuel de Witte, era el más avanzado de toda Europa. Este tipo de instrumento se extendió hacia el norte de Alemania y a los países escandinavos. Contaba con teclado principal, positivo de pecho, y de ecos, junto con un nutrido pedalero de treinta notas y registros propios, por lo que era posible realizar una línea melódica independiente en la voz del bajo con los pies. En ocasiones algunos de estos instrumentos poseían un cuarto teclado, el de cadereta.

Jan Pieterszoon Sweelinck fue organista de la *Oude Kerk* de Amsterdam, desde 1577-1580, hasta su muerte, unos cuarenta y cuatro años después. Estuvo también encargado de la inspección de los órganos de las iglesias reformadas de su país; sus opiniones y consejos fueron esenciales para la construcción y reparación de dichos instrumentos¹⁴. Sweelinck fue uno de los primeros compositores en escribir fugas para órgano. Se cree

que también habría sido el primero en usar la pedalera para asignarle una de las voces de la fuga. Su técnica influyó en la forma de tocar el órgano en toda Europa septentrional, preparando el camino a Bach.

En el transcurso de su vida, Sweelinck estuvo familiarizado con el estilo musical de, dos liturgias diferentes: la Católica Romana y la Luterana (los servicios calvinistas no incluían obras para órgano, por ser consideradas mundanas)¹⁵. *Ibid.*, p. 66.

En el último tercio del siglo XVII, fruto de la inventiva de un fraile franciscano nacido en Eibar, Fray José de Echevarría, aparecería en nuestro país el llamado órgano ibérico, cuya más destacada característica son los “tubos en artillería”, la disposición que se conoce como trompetería horizontal que asoma en la fachada del instrumento. (En la década de los setentas del pasado siglo, entre 1977 y 1978, la casa italiana Mascioni no dudó en incluir una trompetería “en forma de tiros” para el nuevo órgano de la catedral de Santiago de Compostela). Otra novedad genuinamente ibérica es el teclado partido¹⁶.

NOTAS

1. La proliferación de representaciones de interiores de iglesias en esta época está estrechamente relacionada con la construcción de “iglesias nuevas”, para acoger la celebración de los ritos protestantes que todavía continuaban celebrándose en las “iglesias viejas” construidas y decoradas atendiendo las orientaciones que sobre liturgia católica eran dictadas desde Roma. La construcción (o rehabilitación) de las “nuevas iglesias” en las provincias del Norte fue posible gracias a las aportaciones económicas de la rica burguesía y de los principales gremios, recordados mediante sepulturas en la misma iglesia o con la representación de sus escudos de armas, estandartes y placas conmemorativas. En muchas ocasiones, se mantuvieron los componentes arquitectónicos, pero fueron eliminados altares, retablos, así como las imágenes de los santos, esculpidas o pintadas. El púlpito y el órgano adquirieron un enorme protagonismo en los grandes templos vacíos.
2. En *Illustrated General Catalogue. National Gallery*. Publications Department The National Gallery. Londres, 1973, p. 808.
3. I. Gaskell: *Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Sotheby's Publications. Londres, 1989, p. 276.
4. I. Manke: *Emanuel de Witte, 1617-1692*. Menno Hertzberger & Co. Amsterdam, 1963, pp. 42.
5. I. Gaskell, *op. cit.*, p. 276.
6. *Ibid*, p. 278.
7. A. Noach: *Heet Materiaal tot de geschiedenis van de Oude Kerk Amsterdam* Amsterdam, 1937, p. 88, nº XVI; en *Ibid*.
8. I. Manke, *op. cit.*, p.101.
9. V. Bozal: *Johannes Vermeer de Delft*. Tf. Editores. Madrid, 2002, pp. 102,103.
10. De Witte, en sus interiores de iglesias protestantes ha tenido en cuenta a la hora de representar un gran número de fieles o muy pocos, si se trata del momento del sermón o, por el contrario, no se está celebrando ningún servicio. Este aspecto es otro elemento diferencial entre los dos tipos de culto. Entre los protestantes no existía la costumbre de “la visita”, tampoco era tan importante destacar, como en el cuadro de Neefs, las obligaciones de los buenos católicos que se sobreentienden cumplidas por el hecho de encontrarse en la iglesia. En este sentido es interesante comparar la tabla de de Witte con el lienzo de Pieter de Hooch, así mismo perteneciente a la colección Thyssen-

Bornemisza, *La sala del consejo del Ayuntamiento de Amsterdam* (h. 1663-1665). En este cuadro que queda patente cómo en Holanda no son las iglesias los lugares de encuentro sino las instituciones civiles, los nuevos y serenos edificios de los ayuntamientos (construidos en pleno Barroco), desde los que se impulsan las labores sociales. Son estos nuevos espacios los que acogen a los ciudadanos y facilitan sus reuniones y tertulias, cuando no se utilizan sus dependencias, como por ejemplo, en el cuadro que acabamos de citar, que refleja la sala del *burgeemeestersverktrek* (lugar de reunión del comité de los cuatro burgomaestres).

11. I. Gaskell, *op. cit.*, p. 278.

12. El órgano del lado de la Epístola de la catedral de Salamanca, construido hacia 1558, es un magnífico ejemplo de órgano renacentista español. La trompetería fue añadida en el siglo XVIII, impidiendo así el cierre de los postigos.

13. El arca de ecos, situada en la cadereta, es un “secreto” aparte (sobre todo “corneta” y “clarín”); encerrada en un cajón de madera, permite producir efectos forte-piano.

14. F. Noske: *Sweelinck*. Oxford Studies of Composers, vol. 22. Oxford University Press. Oxford (Inglaterra), 1988, p. 10.

15. *Ibid.*, p. 66. Véase también, R. Andrés: “Sweelinck, música de orden geométrico”, en *El luthier de Delf*, cap. VII. Acantilado, Barcelona, 2013.

16. Fray José de Echevarría murió en 1691, cuando estaba terminando el órgano de la catedral de Palencia. Antes había dejado su impronta en instrumentos de Eibar, Alcalá de Henares, Zenarruza, Lekeitio, Santo Domingo de la Calzada, Vitoria, Otxandio, Tolosa... La mayoría de ellos no se conservan tal y como salieron de sus manos; muchos se cambiaron por otros más modernos y no siempre mejores. Véase L. Jambou: *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. Vol. 1. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Mercantil-Asturias. Gijón, 1988.

DATOS BIOGRÁFICOS

Emanuel de Witte nació en Alkmaar en 1617. Se formó en Delft con el especialista en naturalezas muertas Evert van Aelst. Al comienzo de su carrera realizó retratos y pintó también escenas de género y mitológicas; pero, al ser escaso su éxito, se dedicó a pintar interiores de iglesias, género al que prácticamente dedicó los últimos cuarenta años de su vida. En 1636, ingresó en el gremio de pintores de su ciudad natal. Poco tiempo después, durante 1639 y 1640, estuvo trabajando en Rotterdam.

El 23 de junio de 1642 es admitido en la “guilda” de Delft, ciudad en la que permaneció hasta enero de 1652. De nuevo se traslada, esta vez a Amsterdam, donde desarrolló la mayor parte de su trabajo como pintor de interiores de iglesias, reales e imaginarios¹.

En estos interiores, utiliza referencias de iglesias reales, que son reconocibles en algunas de sus pinturas, con las que elabora espacios imaginarios que el espectador percibe como reales pero el pintor ha manipulado estos interiores para darles mayores proporciones y conseguir, al mismo, tiempo ampliar el espacio. Para conseguir estos efectos, más que en el dibujo, en el color y en los estudios lumínicos que aplicó con un carácter geométrico, se centró en el aumento de la recesión espacial². Una de sus principales características es la esmerada construcción de la perspectiva.

En Amsterdam, el pintor volvió a casarse en septiembre de 1655. Tres años más tarde su mujer fue obligada a abandonar la ciudad por robo³.

Emanuel de Witte murió en 1692. Su cuerpo fue encontrado en uno de los canales de Amsterdam, por lo que se sospechó que se había suicidado, algo bastante probable a la vista de su precaria situación económica, pues las deudas le acompañaron a lo largo de su vida⁴.

NOTAS

1. Se considera al arquitecto y dibujante Hans Vredeman de Vries (1527-1607), como el fundador de la pintura de “arquitecturas” en Holanda. Entre otros pintores que continuaron representando interiores de iglesias podemos citar a Bartholomeus van Bassen, a su seguidor Gerard Houckgeest, al que pertenece el magnífico *Interior de la Nieuwe Kerk de Delft* con el monumento funerario a Guillermo de Orange (Hamburgo. Hamburg Kunsthalle), y a Pieter Saenredam, especialista también en paisajes urbanos. A él se debe la representación de las quince iglesias y los cuatro ayuntamientos del norte de Holanda. En 1626, Saenredam fue requerido, para ilustrar una historia de Haarlem, *Elogio de la ciudad de Haarlem*, publicada por Samuel Ampzing en 1628. En este libro, que incluye el primer dibujo de Saenredam del interior de la iglesia de San Bavón (*Grote Kerk*) de Haarlem (la rica y animada ciudad gobernada por los burgueses en un pacífico clima de libertad religiosa y política). Por lo general sus obras recogen con gran verismo los elementos arquitectónicos de los edificios religiosos tratados a la manera de los arquitectos, cuidando la escala y reflejando todos los detalles; aunque algunas de sus últimas obras, como por ejemplo, la *Iglesia y plaza de Santa María en Utrecht con las torres de Dom y Buurke* (Róterdam, Museum Boymans-van Beuningen), o la versión de nuestra colección, la *Fachada occidental de la iglesia de Santa María de Utrecht*, están más idealizadas. Alison Cole explica que Saenredam, y algunos otros artistas de su entorno, se obsesionaron tanto en copiar el original con exactitud que llegaron a utilizar las dimensiones reales de los edificios que para tal fin se publicaban. (A. Cole: *Perspectiva: guía visual de la teoría y la técnica desde el Renacimiento hasta el arte pop*. Blume. Barcelona, 1993, p. 39).
2. M. Borobia: www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/75
3. W. Liedtke: “Emanuel de Witte” en catálogo de la exposición *Vermeer and the Delft School*. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. 2001, p. 432.
4. A finales de la década de los cincuentas, las dificultades financieras de Emanuel de Witte eran tales, que le obligaron, en 1660, a firmar un contrato con un notario al que entregaba todo lo que pintaba a cambio de alojamiento y una renta fija anual. (I. Gaskell: *op. cit.*, p. 276).

ILUSTRACIONES



1. *La Oude Kerk in Delft durante el sermón.*
Emanuel de Witte



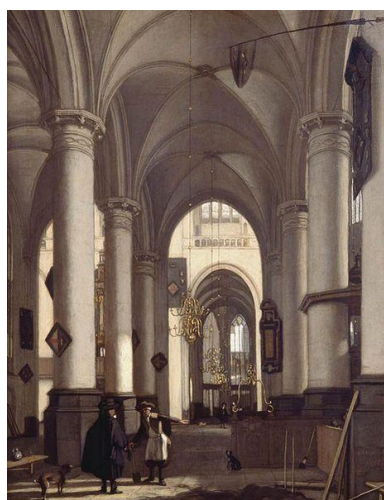
2. *El antiguo mercado de pescado.*
Emanuel de Witte



3. *Interior con una mujer al virginal.*
Emanuel de Witte



4. *Interior de una sinagoga portuguesa en Amsterdam.* Emanuel de Witte



5. *Interior de una iglesia gótica.*
Emanuel de Witte



6. *Interior de la Nieuwe Kerk de Amsterdam.*
Emanuel de Witte

PINTURA ITALIANA

LA MÚSICA Y LO DIVINO



Obrador de BERNARDO STROZZI

Santa Cecilia

1625-1630.

Óleo sobre lienzo.

150 x 100 cm.

Instrumento musical: laúd

Este óleo ha figurado como obra original del artista en las publicaciones de la colección Thyssen-Bornemisza desde 1969 hasta 2002. Más tarde, Roberto Contini, tras un detallado análisis de la obra, consideró prudente modificarlo y lo asignó al taller. A esta conclusión contribuyó un examen minucioso de la técnica y del estilo del cuadro, así como una valoración de las distintas versiones que de esta pintura se conocen. Entre ellas, la de mayor calidad, considerada como el prototipo, es la del Nelson-Atkins Museum of Art de Kansas City -fig. 1-. Como versión de taller se estima también la del Museo Civico de Rovereto y como copia, la del Narodowe Muzeum en Wrocław¹. Otras dos versiones más se conservan en Génova, en el Palazzo Bianco. Musei de Strada Nuova: *Santa Cecilia con las cabezas de los santos Valeriano y Tiburcio* -fig. 2- y *La música o Santa Cecilia* -fig. 3-; así mismo, el Musée de Beaux-Arts de Dijon conserva otra *Santa Cecilia* -fig. 4-, y existe un óleo, *Santa Cecilia con un ángel* (atribuido a Bernardo Strozzi y taller), en una colección particular.

Nuestro cuadro se ha emparejado con el lienzo del Wadsworth Atheneum Museum de Hartford, donde está representada *Santa Catalina de Alejandría* -fig. 5- en una composición similar; el modelo femenino es muy parecido al que Strozzi utilizó para la santa de nuestra colección².

El dominico Jacopo della Voragine, en su *Historia Lombardina, seu Legenda sancta*, que pronto se conocería como *Leyenda dorada*³, nos dice que Cecilia era una joven romana de una familia noble y cristiana, que desde niña siempre llevaba el libro de los evangelios escondido en su pecho. La joven rezaba noche y día pidiendo al Señor que la

ayudase a conservar su virginidad. Pero, a pesar de sus deseos, Cecilia fue prometida como esposa a Valeriano. El día de la boda se colocó un cilicio debajo de su vestido dorado y mientras los instrumentos resonaban⁴ ella entonaba en su corazón: “Señor, haz que mi cuerpo y mi alma permanezcan inmaculados”.

En la noche de bodas la joven esposa advirtió a su marido que un ángel la protegía y que la defendería de cualquier mal. Valeriano pidió ver al ángel pero Cecilia le explicó que eso no podría ser hasta que no se convirtiera al cristianismo y le hizo ir a tres millas de la Via Appia donde se encontraba el obispo san Urbano rodeado de pobres. Ante el joven apareció un anciano vestido de blanco llevando un libro escrito con letras de oro lo que hizo a Valerio convertirse y recibir el bautismo. Al regresar junto a Cecilia, la encontró rezando y a su lado un ángel que llevaba en sus manos dos coronas, una de rosas (símbolo del amor), y la otra de flores de lis (símbolo de la pureza), recogidas en el paraíso, que entregó a los jóvenes esposos⁵. Tiburcio, hermano de Valeriano, entró en la habitación y quedó sorprendido por el perfume de unas flores que no veía. Valeriano le explicó el milagro y Cecilia le demostró la vanidad de la idolatría, la miseria de la vida terrestre y el esplendor de la vida eterna. Tiburcio manifestó sus deseos de convertirse y Valerio le llevó hasta san Urbano para recibir las aguas del bautismo. Por entonces, Turcius Amalchius, prefecto de Roma, perseguía a los cristianos. Valerio y Tiburcio enterraban piadosamente a los mártires y distribuían entre los pobres grandes limosnas; por ello, fueron denunciados y obligados a ofrecer sacrificios a los dioses, y de no hacerlo, serían ejecutados. Ambos hermanos tras negarse a ofrecer un sacrificio a Júpiter, fueron decapitados. Amalchius mandó comparecer a Cecilia y la *Passio* de la santa explica que se produjo una gran controversia en la que el prefecto quedó derrotado. Encolerizado, hizo conducir a la joven a su casa y ordenó que fuera sumergida en un baño de agua hirviendo. *La Leyenda dorada* dice que la santa se encontraba allí “...como en un sitio fresco”. Amalchius decidió entonces decapitarla; pero el verdugo tras intentar por tres veces separar la cabeza del cuerpo con la espada, no consiguió matarla. Cecilia sobrevivió tres días tras el horrible suplicio, a lo largo de los cuales, repartió todos sus bienes entre los pobres y encomendó a san Urbano los fieles que ella había convertido. *La Leyenda dorada* termina diciendo: “... murió a la edad de 23 años, en el año del Señor 200, bajo el emperador Alejandro”⁶.

Entre 1611 y 1614, Domenichino dejaría plasmada la historia de la santa en los frescos de la segunda capilla de la nave derecha de la iglesia de San Luigi dei Francesi de Roma.

Entre las santas vírgenes y mártires, santa Cecilia fue una de las más célebres, junto a santa Catalina. La vida, los hechos, el martirio y la muerte de estas dos santas, pronto se convirtieron en asunto predilecto de pintores y escultores.

La evolución de la iconografía de santa Cecilia muestra en paralelo la evolución del arte sonoro y muy particularmente la evolución de los instrumentos a través de los siglos.

El asunto de la ceremonia nupcial parece que interesó más en los siglos XIV y XV, pero siempre con algún tipo de referencia a la música. En la escena nupcial, por lo general, se suele tratar de un instrumentista o varios, que están amenizando el banquete o bien, preceden al cortejo nupcial. Así lo vemos en el fresco atribuido a Lorenzo de Bicci (h.1373-1452. Florencia. Iglesia della Madonna del Carmine), en donde el artista ha situado en el centro, la escena del banquete, a la derecha, la cámara nupcial y a la izquierda, los criados preparando los manjares, y junto a ellos una mujer joven tocando un *organetto*.

El martirio de la santa también ha sido representado. Un ejemplo lo tenemos en *El martirio de santa Cecilia* -fig. 6- de Orazio Riminaldi (1630. Florencia. Palacio Pitti).

En una miniatura del siglo XV perteneciente al *Mirouer historial de Vincent* (Vincent de Beauvais), que se conserva en la Biblioteca Nacional de París⁷, aparece Cecilia ricamente ataviada y sobre su cabeza ya figura la corona de mártir; detrás de ella, tres damas y, a su lado, posiblemente su padre y Tiburcio⁸. Tres ministriles acompañan la escena tocando una chirimía, un laúd y un órgano portátil.

En el siglo XVI es frecuente representar a Cecilia y Valeriano y casi siempre, en la escena, está presente un órgano que la mayoría de las veces se trata de un positivo.

Desde el siglo XV, además del órgano, se van incluyendo otros instrumentos aunque con un menor protagonismo. Se trata de laúdes, liras *da braccio*, violas de todos los tamaños, pequeños violines, arpas, e incluso instrumentos de viento como flautas y sacabuches; también encontramos algunos de percusión: triángulos, panderetas y sonajas. Estos instrumentos, en ocasiones, aparecen depositados en el suelo, lo que significaría la renuncia de la santa a los instrumentos mundanos. También aparecen instrumentos en manos de ángeles que acompañan la escena.

A partir del siglo XVI, se representa cada vez con más frecuencia a la santa en su faceta de patrona de la música, ya sea en solitario o rodeada de ángeles y de santos. En lugar de sostener un órgano portátil ya suele aparecer tocando un órgano positivo, lo que permitiría a los artistas realizar bellos trabajos en cuanto al estudio de las manos tras

haber observado detenidamente a los organistas, cuya actitud y posición de las manos trasladarían a sus cuadros.

Poco más de veinte años antes de que Strozzi realizara las pinturas de santa Cecilia, un hecho ocurrido en las catacumbas iba a despertar un extraordinario movimiento de devoción hacia la santa.

En 1595, se encontró el sarcófago en el que el papa Pascual I había depositado los restos de la joven mártir tras extraer las reliquias⁹. Al abrirlo se pudo ver el cuerpo de una joven, tendida de costado y cubierta por un velo.

En Roma, en la basílica de Santa Cecilia in Trastevere, está la magnífica escultura de mármol blanco de Stefano Maderno (finales siglo XVI), que los romanos dicen, modeló sobre el cuerpo de la santa cuando se abrió la tumba. La figura, además de evidenciar la decapitación, muestra la supuesta incorruptibilidad de su cuerpo. El respeto que invadió a todos los presentes en aquel momento, hizo que no se apartase el velo. El papa Clemente VIII acudió a admirar el prodigio y ordenó cubrir el sarcófago con una envoltura de plata incrustada de estrellas de oro¹⁰. (Suponemos que Maderno, al poco tiempo, esculpiría una figura siguiendo las explicaciones de los que “entrevieron” el cuerpo de la santa).

Durante siglos, esta visión inspiró un gran número de obras en donde además de reflejar el encanto y las virtudes de la mártir romana, interesaba destacar su papel de patrona de la música, de los músicos, de los cantantes y de los constructores de instrumentos. Su atracción llegaría hasta surrealistas como Max Ernst: *Santa Cecilia (Piano invisible)* - fig. 7- (1923. Stuttgart. Staatsgalerie), y Salvador Dalí: *La ascensión de Santa Cecilia* - fig. 8- (1955. Figueras. Fundación Gala-Salvador Dalí).

Los instrumentos de teclado son los que con mayor frecuencia han aparecido en las representaciones de la santa.

El órgano, el “elegido” de la iglesia, es el instrumento que desde el primer momento se consideró más adecuado. Tanto el sencillo y pequeño órgano portátil que hemos visto en un cuadro del siglo XV que se conserva en la catedral de León, como los dos del Maestro de San Bartolomé, uno, perteneciente al retablo de San Bartolomé (1505-1510), que se conserva en el Wallraf-Richartz Museum de Colonia, y el segundo, una tabla que pertenecía al altar de la iglesia de Santa Columba en Múnich, actualmente conservado en la Pinacoteca de dicha ciudad.

Un siglo más tarde, Rafael también representará a la santa como organista en el *Éxtasis de Santa Cecilia* -fig. 9. (1516-1517. Bolonia. Pinacoteca Nazionale), y Antiveduto

della Grammatica, en actitud de tocar un órgano positivo donde destaca la logradísima posición de las manos sobre el teclado: *Santa Cecilia* -fig. 10- (finales siglo XVI-primer cuarto siglo XVII. Madrid. Museo Nacional del Prado).

En la sacristía de la catedral de Jaén se conserva un precioso relicario de principios del XVII, en forma de cofre, que al abrirse aparece la portada de una iglesia barroca en miniatura; en el frontón hay un medallón en el que se ha representado el martirio de la santa; en el atrio se ha colocado un pequeño grupo escultórico en donde aparece santa Cecilia tocando un órgano positivo, rodeada de ángeles músicos.

Un boceto que Pedro Pablo Rubens había realizado para decorar el techo de la iglesia de los jesuitas en Venecia, destruida por un incendio en 1718, se conserva actualmente en el museo de la Academia de dicha ciudad, en él aparece la santa tocando un órgano positivo al mismo tiempo que un ángel niño se ocupa del fuelle y otro ángel adulto sostiene una corona de rosas sobre la cabeza de la santa.

Tocando una espineta la vemos en el cuadro de Michel Coxcie -fig. 11- (1569) del Museo del Prado, y ante un extraño clavecín la encontramos en el cuadro de Nicolas Poussin -fig. 12- (h. 1635), también en el Museo del Prado.

A partir del siglo XVII, es ya mucho más frecuente que aparezca tocando un instrumento de cuerda. Domenichino la representa tocando un bajo de viola *da gamba* (1620. París. Musée du Louvre) -fig. 13-; y de la última época del genovés Valerio Castello es un *Santa Cecilia tañendo una tiorba* (Génova. Colección particular).

En las versiones de Strozzi anteriormente mencionadas, en la del museo de Dijon, la santa también toca una viola *da gamba* de la que sólo se puede ver la parte superior de la caja, el mástil, y el clavijero en forma de voluta con tres de las seis (podrían también ser siete) clavijas. En una de las versiones del Palazzo Bianco de Génova, el instrumento que sostiene en la mano izquierda es un *violone* del que sólo se nos muestra, como en el caso anterior, la parte superior de la caja, el mástil y el lateral del clavijero en forma de voluta con un botón saliente así como dos de las cuatro clavijas; hay además, en primer término, sobre una mesa, un violín que medio oculta una partitura. El violín, también está presente en la otra versión titulada *La Música* o *La violinista*, (en la réplica que se encuentra en el Atkins Museum of Art de Kansas City es *Santa Cecilia*). En la *Santa Cecilia* del Musée des Beaux-Arts de Orleáns, atribuida al Domenichino, también vemos un magnífico violín, al igual que en el cuadro de Guido Reni, *Santa Cecilia violinista* -fig. 14-, del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Ya en el siglo XVII, pero sobre todo en el XVIII, y todavía en el XIX, cuando el asunto había empezado a decaer, el arpa va a ser el instrumento preferido en manos de la santa. Ejemplo de ello son *Santa Cecilia cantando las alabanzas del Señor* -fig. 15- de Pierre Mignard en el Musée du Louvre y, con el mismo título, el lienzo de Francesco Solimena en la Galería de Pommersfelden. *Santa Cecilia tocando el arpa* de William Bond, la podemos contemplar en el British Museum de Londres.

Pero entre todas las representaciones de la santa, quizá, la que mayor interés organológico despierte sea la de *Santa Cecilia con un ángel* (véase fig. 4, pág. 427) de Carlo Saraceni, en la Galleria Nazionale d'Arte Antica de Roma. En este cuadro la patrona de los músicos está afinando una tiorba y detrás de ella, en penumbra, vemos un arpa gótica. El ángel sostiene con su mano derecha un contrabajo con seis cuerdas (como las violas *da gamba*). El largo y estilizado arco se sujeta por medio de las cuerdas y el puente. En el suelo, a la izquierda se nos muestra parte de una chirimía apoyada sobre una flauta de pico y a la derecha, un pequeño violín.

Los músicos, por supuesto, no se han olvidado de la santa.

Henry Purcell compuso dos odas, datadas en 1683, (la segunda probablemente es posterior), para la celebración del día de Santa Cecilia, *Laudate Ceciliam* y *Raise, raise the voice*. El bohemio, Jan Dismas Zelenka, es el autor de la *Missa Sanctae Ceciliae*, compuesta entre 1710-1711, y dedicada a Augusto II de Polonia, para cuatro voces solistas, coro y orquesta reducida con la originalidad de la participación como solistas de la viola *da gamba* y el fagot. Alessandro Scarlatti, en 1721, compuso el ciclo *Vespri di Santa Cecilia* para la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere de Roma. (Scarlatti está enterrado en la capilla de Santa Cecilia de la iglesia napolitana de Santa Maria di Montesanto). De 1739 es la oda de George Frederick Händel, *Ode for St. Cecilia's Day*. Y de 1875, es la *Legende der heiligen Cäcilia*, especie de cantata de cámara para mezzo-soprano, coro de voces femeninas y orquesta reducida, de Franz Liszt¹¹.

La *Santa Cecilia* de nuestra colección debió ser realizada en Génova bajo la influencia de Barocci¹².

Se trata de una joven, casi una niña, bella y dulce, que está sentada y muestra un pie descalzo que se nos antoja algo desproporcionado especialmente por la exagerada longitud de los dedos (lo mismo ocurre en la *Santa Catalina de Alejandría* del Wadsworth Atheneum Museum de Hartford). La mano derecha se apoya sobre el reverso abombado de un laúd cuyas costillas están ensambladas con un acentuado

relieve; podemos distinguir el cordal y aproximadamente la mitad de las dobles cuerdas. Con la misma mano y apretada contra el instrumento, la santa sujeta la palma del martirio. Por detrás, a su derecha, en la penumbra, se distinguen con mucha dificultad algunos de los tubos de un órgano positivo.

A la derecha del cuadro aparecen dos grandes columnas. De la que está en primer lugar, podemos percibir el pedestal y el inicio; de la otra, únicamente el inicio. En el suelo, delante de las columnas aparece otro instrumento que podría ser un violín. Su escasa iluminación no permite una clara identificación

Santa Cecilia viste unas magníficas ropas. El artista nos muestra el reverso de una especie de ampuloso delantal cuyos bordes están doblados sobre sus rodillas. La falda es de color azulado y se pueden apreciar unas grandes puntadas (sin duda necesarias para sujetar el forro que da cuerpo a la seda bordada); los forzados pliegues permiten, además, ver la greca que adorna el anverso de la tela. Las mangas de una blusa en un rosa palo, contribuyen al delicado contraste de colores. Sobre los hombros lleva la típica pañoleta que aún se mantiene en la vestimenta tradicional de las mujeres italianas. Los únicos adornos que lleva Cecilia son unas hojas sobre su cabeza y unos pequeños pendientes. Toda la figura está resaltada por un intenso foco de luz proyectado desde la izquierda del lienzo.

Antes de finalizar este estudio, queremos destacar otras tres obras de Strozzi, entre las muchas que realizó con escenas musicales. Dos de estos cuadros representan el mismo asunto, un concierto: *Concierto* -fig. 16- (1630-1631. Kadrioru. Kunstimuuseum), y *El concierto* (1600-1644. Colección particular); en ambos lienzos, los intérpretes, por sus rasgos y vestimenta podríamos pensar que se trata de gentes de teatro o bien, no pertenecientes a un nivel cultural y social alto, como los personajes que aparecen en otros “conciertos” de artistas contemporáneos (véase más adelante el cuadro de Mattia Preti *El concierto*, Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Humano). Por otra parte, consideramos que un título más adecuado para el *Concierto* de Strozzi perteneciente a la colección particular, hubiera sido *Dúo*, toda vez que los intérpretes son sólo dos; o bien, la expresión *una musica*, que se utilizaba en la terminología italiana de los siglos XVI y XVII para designar una ejecución musical en privado¹³.

El tercer cuadro es el titulado *Tañedor de laúd* -fig. 17- (1630. Viena. Gemäldegalerie. Kunsthistorisches Museum), donde vemos a un músico que se adorna con un tocado de plumas blancas y negras (lo que podría estar indicándonos su condición de actor). Está

muy concentrado en afinar su instrumento, un modelo de laúd barroco, con un cuerpo muy estrecho y un cuello bastante corto¹⁴. Sin duda, el pintor observó detenidamente a los tañedores en el momento de afinar las cuerdas de sus instrumentos, pues las manos que ha representado son magníficas e incluso nos parece ver en las cuerdas una ligera vibración.

1. M. Borobia: www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/114
2. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 315.
3. En el siglo XIII, Jacopo dalla Voragine escribió la *Historia Lombardina, seu Legenda Sancta*; la admiración de sus contemporáneos llevó a llamarla *Leyenda Dorada*.
4. Anteriormente nos hemos referido al equívoco que se había producido al traducir incorrectamente el oficio de Santa Cecilia. (Véase, Introducción. Apartado La Música y lo Divino, p. x).
5. Este rito sigue estando presente en la liturgia de las ceremonias nupciales de la iglesia ortodoxa.
6. A. P. de Mirimonde: *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*. Éditions Minkoff. Ginebra, 1974, pp. 1,2. Este autor señala que esta cronología de la muerte de la santa no es exacta dado que Alejandro Severo fue proclamado emperador en el año 222. Otros historiadores que han fechado la muerte veinte años más tarde, bajo el reinado de Marco Aurelio, también caen en error puesto que este último murió en el año 180. Mirimonde también alude al trabajo del padre Delehaye: *Étude sur le légendier romain : les saints de novembre et décembre*. (Bruselas, 1936), en el que echa por tierra todas las referencias a los personajes que se citan en la leyenda e incluso llega a decir, que Valeriano y Tiburcio, si bien fueron mártires, su historia es muy poco conocida y no aporta ningún elemento para la biografía de la santa. Es más, Mirimonde explica que la historia de Cecilia y Valeriano es la transposición de otra sucedida durante las persecuciones llevadas a cabo por los vándalos en 486. Al parecer, uno de los jefes, había obligado a dos de sus esclavos a casarse, Martianus y Máxima. Añade el padre. Delehaye que fue Victor de Vitte el que narró lo sucedido y que conoció a Máxima, ya muy mayor, siendo la superiora de un convento de monjas. La utilización del nombre de Cecilia, continúa explicando Mirimonde, podía remontarse a la cesión de un terreno propiedad de la ilustre familia de los *Caecilii* para la construcción de un santuario; la tradición popular pronto transformó la iglesia *Caecilia* en *santa Cecilia*, al mismo tiempo que se comenzó a suponer las virtudes y piadosas cualidades de la fundadora. Para realzar el prestigio de la advocación del templo, se dio por supuesto el martirio en la santa. La catedral-fortaleza de Albi (s. XIV), está dedicada a santa Cecilia; en la

cripta hay un sepulcro con las reliquias de la santa pero nuestro historiador nos advierte que, en diversos lugares, los cristianos han venerado hasta seis cabezas de la santa.

7. *Ibid*, p. 16.

8. Mirimonde opina que este personaje es el cuñado de Cecilia en lugar de Valeriano, su esposo. Sin embargo, la expresión preocupada del que probablemente es su padre, que está comunicando algo al otro personaje, nos indicaría que podría tratarse de Valeriano en lugar de su hermano.

9. En el siglo IX, la iglesia de Santa Cecilia se encontraba en ruinas pero el papa Pascual I tuvo una visión: se le apareció la santa y le reveló que no era su cuerpo el que Astolfo, rey de los lombardos, había sacado de Roma en 756. A continuación le dio una serie de detalles que permitirían encontrar de nuevo sus restos. Ello tuvo como consecuencia que a lo largo de los siglos fueran apareciendo reliquias de la santa en lugares muy distantes y siempre acompañadas de hechos maravillosos.

10. *Ibid*, p. 5. Mirimonde hace referencia al estudio de los textos por parte del padre Delehaye, en relación con el descubrimiento del cuerpo.

11. Véase “Santa Cecilia. De martire a patrona della música” en el catálogo de la exposición *Dipingere la música. Strumenti in posa nell’arte del Cinque e Seicento*. Cremona. Santa Maria della Pietà. Diciembre 2000-Marzo 2001 - Viena. Kunsthistorisches Museum. Abril-Junio 2001, pp. 59-63.

12. J. M. Pita Andrade y M. Borobia, *op. cit.*, p. 336.

13. *Dipingere la música. Strumenti in posa nell’arte del Cinque e Seicento*, p. 75.

14. En la colección de instrumentos musicales del Kunsthistorisches Museum de Viena, se conserva un laúd de doce cuerdas dobles construido por Hans Burkholtzer, en 1633, muy parecido al representado por Strozzi; el cuerpo es de marfil y la tabla de abeto rojo.

DATOS BIOGRÁFICOS

Bernardo Strozzi nació en Génova en 1581. Se le conoce también con los seudónimos de *il Cappuccino* e *il Prete genovese*, debido a que con diecisiete años ingresó en el convento capuchino de San Barnaba de Génova, en el que se encontraba el noviciado de la orden.

Strozzi se inició en la pintura en su ciudad natal, con el pintor y anticuario Cesare Corte, conocido como Soprani. Durante los últimos años del siglo recibió enseñanzas del sienés Pietro Sorri, cuya influencia manierista no sería la única, pues también la recibiría de Ventura Salimbeni y Francesco Vanni¹.

Al morir su padre, hacia 1608, abandonó el convento para hacerse cargo de la familia, ganándose la vida como pintor. La mayoría de los cuadros de esa época, contienen asuntos religiosos influidos por las enseñanzas franciscanas². Ejemplos de ello son, la *Adoración de los pastores* (h. 1615. Baltimore. Thew Walters Art Museum), *Santa Catalina de Alejandría* (h. 1615. Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art), y *La Piedad* (h. 1610-1615. Génova. Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti).

En 1625, se le acusó de practicar ilegalmente la pintura (por entonces era delito si no se pertenecía al gremio de pintores de la ciudad).

Hacia 1630, al morir su madre y contraer matrimonio su hermana, se vio liberado de las cargas familiares. Bernardo fue presionado por la orden de los capuchinos ante los tribunales para que regresara al convento. Estuvo durante un breve tiempo encarcelado en Génova y tras ser liberado, en 1631, se trasladó a Venecia para evitar ser confinado en un monasterio³.

Entre las obras que realizó para la Serenísima destaca la decoración del techo de la Biblioteca Marciana (1635), actualmente Biblioteca Nazionale Marciana o Biblioteca di san Marco.

También fue un buen retratista.

Su cronología es difícil de establecer ya que muy pocas obras están fechadas.

Entre los primeros retratos que realizó en Venecia se encuentra el del cardenal *Federico Cornaro* (h. 1640. Venecia. Ca' Rezzonico)⁴; así como el de una *Monja* (Génova. Galleria Nazionale di Palazzo Spinola), o el retrato del obispo *Alvise Grimani* (h. 1633. Washington. National Gallery). También realizaría el retrato de *Claudio Monteverdi* (h. 1635. Innsbruck. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum), y el retrato de Barbara Strozzi en la *Tañedora de viola* (h. 1630-1640. Dresde. Gemäldegalerie Alte Meister)⁵.

Barbara fue una prolífica compositora en el estilo de la *seconda prattica*. Bernardo Strozzi la retrató en el lienzo *Tañedora de viola*, (h.1640. Dresde. Gemäldegalerie Alte Meister), donde vemos a una mujer joven, bastante gruesa, muy escotada, con un pecho al aire y una flor en el pelo⁶. Con su mano izquierda sostiene el mástil de una viola *da gamba* (instrumento que realizaba el bajo continuo en sus cantatas para voz solo), y a la vez, sostiene también el arco. Un libro de música, abierto, del que podemos la mitad de una hoja con cuidadosos pentagramas dibujados, descansa sobre un mueble cubierto por un tapete sobre el que también descansa el brazo derecho de la intérprete. En primer término, a la izquierda, aparece en forzado escorzo un violín.

Poco tiempo después de haber realizado el retrato de la *virtuosissima cantatrice* Bernardo Strozzi moría en Venecia, el 2 de agosto de 1644.

Además del cuadro del Museo Thyssen-Bornemisza, atribuido a su obrador, se conservan otros dos más de Bernardo Strozzi en Madrid: *La Verónica* (1620-1625) y *La curación de Tobías* (1620-1625), ambos en el Museo del Prado⁷.

NOTAS

1. M. Borobia, *op. cit.*, p. 315.
2. Los Capuchinos son una reforma de los franciscanos de la observancia (OFM), pertenecientes a la primera orden de san Francisco.
3. S. Loire: "Bernardo Strozzi". *The Burlington Magazine*. CXXX-VII. Julio 1995, pp. 477-479.
4. Federico Baldissera Bartolomeo Cornaro era hijo de Giovanni Cornaro, que había sido elegido dogo en 1625. Este cardenal y patriarca de Venecia, encargó a Gian Lorenzo Bernini la decoración de la capilla de Santa Teresa en la iglesia de Santa Maria della Vittoria de Roma, que había elegido como capilla de enterramiento. El prelado exigió a Bernini que realizase personalmente las esculturas de la capilla: la *Transverberación de Santa Teresa* y el relieve del *Cardenal con su familia*. Todo el conjunto fue supervisado y completado por Bernini entre 1647 y 1652, durante el papado de Inocencio X.
5. Barbara Strozzi, conocida en Venecia como la *virtuosissima cantatrice*, no estaba unida por ningún tipo de parentesco a Bernardo Strozzi. Era hija de un rico poeta toscano afincado en Venecia, Giulio Strozzi. Recibió una esmerada educación en la *Accademia degli Incogniti*, y en la *Accademia degli Unisoni* (a la que perteneció Monteverdi), con el objetivo de facilitar los progresos musicales de su hija. Fue alumna del compositor de ópera Francesco Cavalli que, a su vez, había sido alumno de Monteverdi; pero sobre todo, fue una prolífica compositora en el estilo de la *seconda pratica*. La mayoría de sus colecciones se las dedicó a importantes personajes de la época: Fernando II de Austria y su segunda esposa Ana Catalina; Sofía, duquesa de Brunswick y Lüneburg; Victoria della Rovere; Eleonora de Mantua, entre otros.
6. La tañedora de viola *da gamba* ha sido definitivamente identificada por D. E. Rosand: "Barbara di Santa Sofia and Il Prete Genovese: On the identity of a Portrait by Bernardo Strozzi". *The Art Bulletin*. LX-VIII, 2, 1981, pp. 249-258.
7. Véase el catálogo de la exposición *Bernardo Strozzi. Genova 1581/82 - Venezia 1644*. Génova. Palazzo ducale. Mayo-Agosto, 1995.

ILUSTRACIONES



1. *Santa Cecilia*. Bernardo Strozzi
(Nelson-Atkins Museum of Art)



2. *Santa Cecilia con las cabezas de los santos Valeriano y Tiburcio*. Bernardo Strozzi.



3. *La Música o Santa Cecilia*.
Bernardo Strozzi



4. *Santa Cecilia*. Bernardo Strozzi
(Musée de Beaux-Arts)



5. *Santa Catalina de Alejandría*.
Bernardo Strozzi.



6. *El martirio de Santa Cecilia*.
Orazio Riminaldi



7. *Santa Cecilia (piano invisible)*. Max Ernst



8. *La ascensión de Santa Cecilia*. Salvador Dalí



9. *Éxtasis de Santa Cecilia*. Rafael



10. *Santa Cecilia*.
Antiveduto della Grammatica.



11. *Santa Cecilia*. Michel Coxie



12. *Santa Cecilia*. Nicolas Poussin



13. *Santa Cecilia*. Domenichino



14. *Santa Cecilia violinista*. Guido Reni



15. *Santa Cecilia cantando las alabanzas del Señor*. Pierre Mignard



16. *Concierto*. Bernardo Strozzi.



17. *Tañedor de laúd*. Bernardo Strozzi



GIULIO CARPIONI

Bacanal

H. 1660-1665.

Óleo sobre lienzo.

81 x 100 cm.

Instrumentos musicales: flauta, aulós, pandero y címbalos.

Esta obra de Carpioni, la única que se encuentra en España, podría tratarse más bien de un estudio o boceto para otra obra posterior. Al artista parece interesarle en primer lugar la distribución y las actitudes de los personajes más que el asunto en sí mismo. La escasa atención prestada al paisaje en un momento en que “los lejos” cobran un inusitado protagonismo¹, así como el apenas esbozo de algunos objetos (jarros, cuencos, instrumentos, etc), dan un aspecto inacabado a la obra.

Las bacanales u orgías (*Bacchanalia*), o celebraciones en honor del dios Baco, se introdujeron en Roma hacia finales del siglo III a. C., procedentes de Etruria. En el mes de marzo se celebraba la fiesta de las *Liberalias* que poseía un carácter sencillo y rural, parecido al de las pequeñas Dionisas de las comarcas del Ática. Los participantes se divertían con danzas, cantos y toda clase de bromas, cubriéndose el rostro con máscaras hechas con corteza de árbol. Estas simples fiestas de la gente del campo, nada tenían que ver con las desenfrenadas bacanales que más tarde se introdujeron en Roma y, pese a la enérgica intervención de las autoridades, no se consiguió reprimirlas².

Las fiestas que se celebraban en la época del solsticio de invierno en Atenas, eran de tono triste y lúgubre. Como en este tiempo la vida parece estar completamente muerta, se suponía que el dios estaba sufriendo y que perseguido por los malignos demonios invernales, buscaba refugio en el fondo del mar o en los infiernos. En estos festejos de invierno sólo participaban mujeres. En cambio los que tenían lugar al principio de la primavera, las grandes Dionisas, eran fiestas de gozo y alegría en las que se catava por primera vez el vino nuevo³.

Otto Seemann explica que Dionisos era también “...en un sentido más alto, el dios de todas las cosechas, el que hace sazonar los frutos para la alimentación de los hombres y les proporciona además todos los beneficios de la cultura, unas costumbres más nobles y una vida política ordenada”⁴.

Además de por el nombre romano de *Bacchus* el dios era también conocido por el de *Liber* o *Liber Pater*. (El nombre de Baco procede del epíteto *bakjos* del dios griego Dioniso al que también se le menciona con el nombre de Iaco, y con otros epítetos como *dimétor* -el de las dos madres-, *pirígenes* -nacido del fuego-, *disótoco* -el dos veces nacido-, *merórrafes* -cosido en el muslo-).

Entre todas las hazañas de Baco destacan especialmente dos: la conquista del Oriente, incluida la India, y la instauración en Grecia de su propio culto, castigando a quienes se oponían a las delirantes y frenéticas celebraciones. (Además de las grandes y pequeñas Dionisas anteriormente mencionadas, en enero tenían lugar las Leneas y en febrero las Antesterias; las más importantes de todas eran las grandes Dionisas. Atenas, que atraía a una gran concurrencia de forasteros, se adornaba entonces con sus mejores galas; se celebraban procesiones, festines, cabalgatas cómicas y demás más festejos). Este tipo de celebraciones podrían tener su origen en el encuentro de Baco y Cibeles (Rea) en Frigia, en la región de Cíbeles. La diosa, además de curar a Baco de su locura, le enseñó los rituales orgiásticos y le proporcionó los instrumentos para celebrarlos: flauta, tambor (aunque no suele ser este membranófono el que aparece en las representaciones de Baco, sino el pandero), platillos, crótalos y el tirso. Después de este encuentro, Baco emprendería un viaje a través de Asia donde enseñó a las gentes el cultivo del vino. El trayecto más famoso de su periplo fue la expedición a la India que duró varios años⁵.

Tras su triunfal regreso decidió introducir su culto en Grecia. Primero estuvo en Beocia y después pasó a Tebas, su ciudad natal, donde reinaba su primo Penteo quien se opuso radicalmente al desenfrenado culto al dios y prohibió la celebración de sus ritos. Pero cuando se supo que Baco se aproximaba, hombres y mujeres, especialmente estas últimas, jóvenes y ancianas, salieron a recibirle y a unirse a su marcha triunfal.

El poeta estadounidense Henry Wadsworth Longfellow, en su *Canto al bebedor* lo describe de la siguiente manera:

*Fauns with youthful Bacchus follow;
Ivy crowns that brow, supernal*

*As the forehead of Apollo,
And possessing youth eternal.
Round about him fair Bacchantes,
Bearing cymbals, flutes and thyrse,
Wield from Naxian groves of Zante's
Vineyards, sing delirious verses.*

(“Los faunos siguen al joven Baco;
la hiedra corona sus divinas sienes,
como la frente de Apolo,
poseyendo la eterna juventud.
A su alrededor hermosas bacantes,
llevando címbalos, flautas y tirsos,
enloquecidas desde los bosques de Naxos
viñedos de Zante, cantan delirantes versos”)⁶.

La poesía latina, y el arte renacentista contribuyeron a popularizar más el nombre de Baco que el de Dioniso. Las primeras figuras⁷ de este último que se conservan son pinturas vasculares. En ellas aparece el dios bajo un aspecto solemne, con larga barba, peplo y manto. A mediados del siglo V a. C. sus rasgos se ennoblecen comenzándose a representar al dios joven e imberbe⁸.

Identificamos a Baco en el cuadro de Carpioni en el personaje que aparece desnudo y recostado en el centro del grupo principal. Le rodean varias figuras femeninas. El único atributo por el que le hemos podido reconocer es la apenas perceptible corona de hiedra que lleva en la cabeza. Tras él, un sátiro o un sileno de bastante edad (su espalda encorvada lo delata), en el que la palidez de su rostro y cuerpo (quizá Carpioni, en su interés de representar la vejez, se excedió en la iluminación), contrasta con el bronceado y musculoso cuerpo de Baco.

El título de la escena, “Bacanal”, nos parecería adecuado si los demás personajes que aparecen, la mayoría de ellos, en actitud de tranquilo descanso, los viéramos danzando, bebiendo y, como dice Henry Wadsworth Longfellow en su poema, “enloquecidos”. Estos personajes tampoco están claramente definidos como bacantes y sátiros. En el

caso de ser las figuras femeninas bacantes, no podemos identificarlas ni como “ménades” (no hay serpientes en sus cabellos), ni como “tíadas” (sacerdotisas que arrojaban al aire los miembros de un novillo descuartizado), ni como “coras” (coronadas con pámpanos); si bien, las bacantes también podían presentar los atributos del dios: el tirso cubierto por hojas de parra o de hiedra y rematado por una piña o la piel de pantera (este último atributo lo podemos ver en *Ninfa y pastor* de Tiziano (Viena; pero tampoco éstos últimos están presentes. Únicamente aparecen los instrumentos musicales identificativos de los ritos dionisiacos.

También podría tratarse de ninfas (exceptuando la que está vestida y la que aparece con patas de cabra), que como ya se expuso en el cuadro del Pseudo-Boccaccio (Siglo XVI. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino), excepcionalmente conviven en armonía con los sátiros.

Hemos querido comparar nuestro cuadro con otro conocido lienzo de Tiziano *Bacanal de los andrios* -fig. 1- (1523-1526. Madrid. Museo Nacional del Prado). En éste último, la escena no es un tranquilo reposo sino el adormecimiento de varios personajes por los excesos del vino, la manipulación de éste y la danza entre dos adultos. (Los instrumentos que aparecen son, en esta ocasión, tres flautas en sus diferentes tesituras).

Recordamos también las dos escenas con una bacanal que fueron llevadas a la ópera: la bacanal del primer cuadro del acto primero de *Tanhäuser* de Richard Wagner, estrenada en 1845, y la del segundo cuadro del último acto de *Sanson y Dalila* de Saint-Saëns, estrenada en 1877. En las numerosas y diferentes representaciones de ambas que han tenido lugar hasta nuestros días, los directores de escena han procurado siempre presentar bacanales donde estuvieran presentes los dos incontrolados placeres unidos: vino y voluptuosidad. Wagner, además, dejaría escritas unas indicaciones sobre cómo tenía que desarrollarse la danza de su bacanal:

1°. *Danza voluptuosa, amorosa, las ninfas excitan a los jóvenes para que se unan a ellas; descienden los practicables, se buscan por todas partes, se alejan y se atraen con melindres.*

2°. *Danza general, especie de “cancan” mitológico.*

3°. *Llegan nuevos grupos; las bacantes se precipitan, las parejas amorosas se excitan en un gozo salvaje.*

4°. *Mezcla de todos, danza frenética.*

5°. *Voluptuosidad lasciva (predominio del elemento femenino).*

6°. *Impetuosidad masculina en aumento. Continuamente llegan más.*

7º. Una especie de voluptuosidad convulsiva; se creería estar escuchando a unos locos. Aullidos de gozo. Se llega al paroxismo.

8º. Cambio súbito de la acción; pataleos voluptuosos, juegos de convulsiones. Predominio del elemento bajo: faunos y sátiros que arrastran a los otros. Crescendo continuo.

9º. Colmo del delirio y del desorden. Todo el mundo dispuesto a tirarse por tierra.

*10º. Las Gracias se elevan espantadas y separan a las parejas con dulce violencia*⁹.

En total aparecen en el lienzo dieciocho figuras distribuidas en diferentes grupos y adoptando diferentes actitudes. En primer término, una figura masculina (¿un adolescente?, ¿un joven?), duerme recostado sobre un cántaro. Junto a Baco unas mujeres están sentadas o recostadas y un niño regordete parece andar a gatas. Detrás del grupo, una fauna está tocando el pandero y, a su lado, un niño con un instrumento que nos parece podría ser un caramillo o una pequeña flauta sopranino (flautín) -no nos es posible confirmarlo-. También nos es difícil precisar las actitudes de las figuras situadas en la penumbra.

En el centro del cuadro, el anciano (¿está escribiendo?); a la derecha, como ya hemos dicho, aparece el único motivo que se podría relacionar con una bacanal: una danza; pero pensamos que esta danza infantil está muy alejada de las frenéticas danzas de las bacanales.

Todas las figuras están insertadas en un difuminado paisaje con ruinas que hace de telón de fondo y en el que se destacan ligeramente unas basas o pedestales que contribuyen a intensificar la perspectiva y a distribuir, de manera teatral, a los personajes.

Hemos contabilizado nueve niños, uno de ellos, el pequeño sátiro, y nueve figuras de adultos, incluidos los dos sátiros (o sátiro y sileno), y la fauna¹⁰.

Hay, además, otra figura femenina situada en el ángulo superior izquierdo, apoyada en una columna que por estar en penumbra adquiere el aspecto de una estatua.

La mayoría de estos personajes están agrupados en la mitad izquierda del lienzo dando una sensación de abigarramiento, mientras que en la otra mitad la sensación es de vacío. Todos ellos, excepto uno, aparecen desnudos; si bien, sobre las figuras femeninas, el artista ha dispuesto una leve tela en torno a su cuerpo.

La figura que está totalmente vestida es una mujer anciana que presenta una curiosa actitud: parece estar comunicando algo a Baco al que vemos delante de ella, recostado en el suelo. Éste, a su vez, contempla sonriente, el cuello y los hombros de la figura

femenina que está sentada delante de él, mientras que ésta, con una actitud pensativa, no deja de prestar atención a la danza de los dos niños y el pequeño sátiro que bailan al ritmo de los címbalos que entrechoca el sátiro adulto.

Otro aspecto a tener en cuenta en esta obra sería la intención de resaltar las tres edades del ser humano en estrecha armonía, independientemente de la actividad que está desarrollando cada uno.

La luz, que ha empleado Carpioni no es natural, sino teatral; es decir, utilizada con el fin de destacar determinadas posturas o expresiones. Así, vemos cómo el foco que penetra por la izquierda parece asustar a la faunesa que toca el pandero.

Los tonos son muy suaves; al pintor le interesa, principalmente, resaltar el color de los cuerpos, y se mueve desde el blanco marfil y grisáceo, hasta los ligeros rosas y anaranjados. Para realizar las siluetas de las figuras se ha servido de la imprimación rojiza del soporte que otorga calidez a la escena.

En la figura femenina que aparece en penumbra utiliza una gama de grises que le transfieren el aspecto de estatua. Para el paisaje, utiliza verdes oscuros que se diluyen y suavizan al quedar proyectados en los pedestales y en el cielo.

Pasamos a continuación a analizar los instrumentos que contiene esta obra.

Comenzamos por los aerófonos.

Carpioni ha puesto estos instrumentos en manos infantiles, pero hay además otro instrumento, hipotético, dado que no es posible distinguir si el sátiro que está apoyado sobre las ruinas está en actitud de tocar también un instrumento de soplo. Éste, podría ser un aulós (en griego significa tubo, cañuto, caña), o de su equivalente romano la tibia, antepasados directos de la chirimía, aerófono de lengüeta que, en esta ocasión, va provisto de un tudel¹¹, pero tampoco se distingue muy claramente, aunque la forma de los labios del ejecutante parece indicarlo así. Es preciso recordar que los “aulistas” utilizaban diversos procedimientos: uno de ellos consistía en introducir hasta casi la garganta la embocadura del instrumento, consiguiendo así un sonido gutural; otro, que servía para disimular el abombamiento de las mejillas o para no hacerse daño en los labios, y también para que no se escapara el aire, era la colocación de una *phorbeia*, (tira de tela o de cuero, parecida a un bozal con unas aberturas para que pudieran pasar los tubos)¹².

El aulós fue un instrumento muy utilizado en la antigua Grecia aunque su origen es

oriental. Tranchefort afirma que se han descubierto ejemplares en las tumbas de Ur que datan del tercer milenio¹³. Parece ser que llegó a Grecia a través de Egipto y Creta. Los poetas griegos le adjudicaron una filiación mítica, atribuyendo su invención a cierto rey de Lidia y también a Palas Atenea, a Minerva y a Apolo. Aristóteles nos dejó una descripción bastante detallada de este instrumento en la que hace una distinción entre los diversos tipos. Según el filósofo el más extendido fue el aulós pítico, que corresponde al instrumento utilizado en el culto a Dionisos.

El aulós era el instrumento del *pathos* en oposición a la cítara que representaba el *ethos*. A partir del siglo VI, está presente en los grandes concursos panhelénicos pero fue condenado por los filósofos que le acusaban de pervertir las costumbres. A pesar de ello, conservó el favor popular acompañando todo tipo de cantos, animando la palestra, e incluyéndose en las representaciones teatrales. (Aristófanes le confió los intermedios de sus comedias). Su popularidad no fue menor en el mundo romano donde como ya se ha dicho, recibió el nombre de tibia por haberse extendido especialmente por Frigia, región llamada Tibia en latín¹⁴. Era el único instrumento que se utilizaba en el teatro romano, acompañando al actor o al coro. También fue muy empleado en ceremonias religiosas y civiles; lo mismo acompañaba, el canto en los funerales como en los festines.

El aulós, igual que la tibia, podía constar de un solo tubo, aunque lo más frecuente eran dos (el doble tubo reforzaba la sonoridad y facilitaba la heterofonía), cilíndricos o cónicos; estaban hechos de caña, de madera, de hueso, de marfil e incluso, a veces, de metal. A finales del siglo VII a. C., tenían cuatro agujeros pero en la época helenística llegaron a tener quince adoptando una forma ovalada con la generalización de los géneros enarmónicos. La lengüeta, hecha con un trocito de caña, era, al principio, doble (como la del oboe) y más tarde, simple (como la del clarinete). La longitud de los dos tubos era diferente; se supone que uno de ellos hacía de bordón. Pero lo que sí se sabe con seguridad es que la melodía la realizaba el tubo grave que corresponde al que está a la derecha del ejecutante, y el acompañamiento, el tubo agudo, que está a la izquierda. A veces, estaban dispuestos de tal manera que formaban un ángulo muy abierto, aunque también podían ser paralelos.

La potente sonoridad del aulós hizo que éste instrumento estuviera presente en toda clase de manifestaciones al aire libre, tanto civiles como militares.

Quizá por ello, Aristóteles aconsejó que sólo debía estar en manos de músicos muy experimentados:

No se utilizarán en la educación ni aulós ni ningún otro instrumento técnico como la cítara o cualquier otro de este tipo, sino sólo los que formen buenos oyentes de la música o de cualquier otra parte de la educación. Además el aulós no es un instrumento de carácter ético, sino más bien orgiástico, de modo que debe emplearse en aquellas ocasiones en que el espectáculo persigue más la purificación que la enseñanza. Añadamos que el aulós conlleva un elemento contrario a la educación, el impedir servirse de la palabra cuando se toca. Por eso hicieron bien los antiguos en prohibir su uso a los jóvenes y a los libres, aunque al principio la habían utilizado. Pues habiendo adquirido más ocio, gracias a la prosperidad, y haciéndose más magnánimos respecto a la virtud, enorgullecidos por sus hazañas tanto antes como después de las Guerras Médicas, se dedicaban a todo tipo de aprendizajes, sin hacer distinciones, sino en su afán de saber. Y por ello introdujeron también el aulós en los estudios¹⁵.

La fauna que aparece percutiendo un pandero, como ya hemos avanzado, parece estar sorprendida por algo que ocurre por encima de ella y que coincide con uno de los focos más intensos de luz del cuadro. El niño que está a sus pies le dirige la mirada en un intento de “acordar” los instrumentos de ambos. Parece distinguirse, además, aunque no con mucha claridad, una pequeña baqueta con la que se golpea el instrumento.

El pandero es un membranófono muy antiguo y en el transcurso de los años no ha variado respecto a su forma actual. Consiste en un parche o membrana tensado sobre un aro de madera, aunque también puede ser un bastidor cuadrangular como los que se utilizan en nuestro país en algunas zonas de Galicia y, en menor medida, en Extremadura y en Castilla-León. En Cataluña, recibe el nombre de *alduf*, con referencia directa al *aduff* árabe actual.

En España diferenciamos el pandero de la pandereta no sólo por el tamaño sino por llevar esta última varias aberturas en el aro en las que se han colocado pequeños crócalos o sonajas. En Francia, el término *tambourin* significa tanto tamboril como pandero. En Inglaterra el pandero es *tambourin* y la pandereta *tambourine*; en Alemania *Tamburin* y *Schëllentrommel*. En Italia, los *tamburi a cornice* pueden tener una o dos membranas (como es el caso de algunos panderos cuadrados de nuestro país), y al instrumento equivalente a nuestra pandereta se le conoce con el nombre de *tamburello* y también *tamburo vasco*.

Pandero y pandereta proceden, como la mayoría de los membranófonos, de Asia. En

algún momento de la Edad Antigua, se extendieron por todas las regiones del área mediterránea.

Bragard y De Hen¹⁶, como muchos otros autores, mantienen que fueron los ritos orientales al introducirse en Grecia y Roma, los que aportaron la gran mayoría de los instrumentos de percusión y que un *tambourin* llamado *tympanon* era utilizado con gran destreza por las *ambubajae*; estas mujeres, de las que habla principalmente Horacio, eran de origen sirio y de costumbres “ligeras” y, para ejercer su oficio, se habían agrupado en una corporación. También tocaban la *sambuca* (arpa angular de la antigua Grecia). No obstante, estos mismos autores señalan que los griegos se mostraron bastante refractarios a la práctica de una música ruidosa y en consecuencia, apenas utilizaron los instrumentos de viento metal y de percusión¹⁷.

San Isidoro de Sevilla cita al *tympanum* y explica que estaba formado por una piel tensada sobre un marco de madera que se parecía, en cuanto a su forma, a un tamiz.

Los romanos distinguían este instrumento de la *symphonia* que estaba formada por una gran caja (así se llamará este instrumento en la orquesta) de madera hueca, en cuyos extremos tiene dos pieles tensadas que cuando son golpeadas a un lado y a otro con unas baquetas, realizan el más agradable de los cantos por la “concordia” de dos sonidos, uno agudo y otro grave¹⁸. (*Concordiae* equivale en griego a *symphoniae*.)

El último instrumento, está en manos del fauno de la derecha. Lo vemos percutiendo unos címbalos, lo que nos hace recordar que entre los instrumentos que Cibeles regaló a Baco se encontraban unas *kymbala* (pequeños címbalos)¹⁹.

En nuestro país, comúnmente, nos referimos a este instrumento como platos o platillos; en Italia a los de mayor tamaño se les denomina *cimbali piatti*; en Alemania, *gestossenes Becken* y en Inglaterra, *choke cymbal*.

Este idiófono se compone de dos placas circulares de bronce²⁰ cuyo centro está más o menos abombado en forma semiesférica, y fijado a un agarrador de cuero. Se tocan golpeándose uno contra otro o bien golpeando uno de ellos con un macillo o palillo de tambor.

Los címbalos tienen una larga tradición tanto en Asia como en Oriente Medio y Europa. Sus dimensiones varían considerablemente. Desde los grandes platos sujetos uno con cada mano, hasta los muy pequeños que se colocan en los dedos.

Primitivamente consistían en dos conchas y así aparecen representados en Europa a partir del siglo IX. Ya como los actuales platos, aparecen en el siglo XIII en

Inglaterra²¹. A partir de este siglo ya no sufrirían ninguna modificación digna de tenerse en cuenta. En la orquesta se utilizaron por primera vez en 1680, en la ópera *Esther* del alemán Nicolaus Adam Strungk. Héctor Berlioz en *La caída de Troya*, en la escena de la aparición de Héctor, realiza un impresionante efecto mediante el trémolo de los platos en pianísimo. Mijail Glinka, quiso que el comienzo de la obertura de su ópera *Ruslan y Ludmilla* (1842) se realizara con un fortísimo golpe de platos, dándoles a continuación, un papel destacado. Otro componente de “los cinco”, Rimsky Korsakov, en *La Gran Pascua Rusa* emplea los platos golpeados con el macillo de los timbales, junto con el triángulo, para imitar el sonido de unas campanas lejanas. Piotr Ilich Chaikovski, en su *Cuarta Sinfonía*, comienza el último tiempo con un estruendoso golpe de platos que suele sobresaltar a los desprevenidos oyentes.

Los platillos que Carpioni ha representado, aparentan ser especialmente cóncavos. El de la izquierda ha perdido su forma circular, quizá en el intento de acentuar su relieve. Por otra parte, el tono verdoso empleado por el artista, al que nos hemos referido anteriormente, enmascara las características cromáticas del metal con que están contruidos.

Antes de finalizar este estudio, traemos aquí otras dos bacanales y la música que agradaba a Pan de Giulio Carpioni. En la primera de las bacanales, atribuida, *Bacanal* -fig. 2- (finales siglo XVII. Reims. Musée des Beaux Arts), vemos danzar a una pareja de niños y también a otra adulta; la atmósfera, mezclada de alborozo y sopor, está claramente conseguida. En la segunda bacanal, los niños son los protagonistas: *Bacanal de niños ante una estatua de Priapo* -fig. 3- (finales siglo XVII. Burdeos. Musée des Beaux Arts); los cinco están disfrutando de su música; el más gordito, parece dirigirlos mientras sostiene una copa de vino. En *Lección de la música de Pan* -fig. 4- (tercer cuarto siglo XVII. París. Musée du Louvre), también un boceto, donde podemos ver muchos elementos similares a los de nuestro cuadro.

NOTAS

1. Sin separarnos de la colección Thyssen-Bornesmiza, tenemos el ejemplo de Claudio de Lorena cuyo *Paisaje idílico con la huída a Egipto*, pintado en 1663 (aproximadamente en las mismas fechas que el cuadro de Carpioni), es una obra maestra de paisaje idealizado. Lorena es además uno de los primeros en introducir ruinas en sus paisajes. Otro ejemplo magnífico de tratamiento del paisaje lo encontramos en Giovanni Francesco Grimaldi, “el Boloñés”, en su *Paisaje con Tobías y el ángel* pintado más o menos por la misma época. Ambos artistas recogen la tradición paisajística de Annibale Carracci en donde todos los elementos de la naturaleza están previamente preparados y estudiados.
2. O. Seemann: *Mitología Clásica Ilustrada*. Vergara. Barcelona, 1960, p. 213.
3. *Ibid*, pp. 209, 210.
4. *Ibid*, 200.
5. Juan Bautista Carrasco explica que “Las Bacantes que celebraban los misterios de Baco, como que fueron sus nodrizas y le acompañaron á conquistar las Indias: se las presenta medio desnudas ó cubiertas con las pieles de tigre desde medio cuerpo, la cabeza teñida con hiedra, el mirar frenético y el tirso en la mano, entonando á menudo con gritos espantosos *Evohe*, es decir, *bien, hijo mío*, y el *lo-bacche*, aclamaciones que dirigieron á Baco en el instante que el dios alcanzó victoria de los gigantes y de los Indios...”. J. B. Carrasco: *Mitología universal: historia y esplicación (sic) de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos, de los dioses de la India, El Thibet, La China, El Asia, El Egipto, La Grecia y el mundo romano, de las divinidades de los pueblos eslavos, escandinavos y germanos, de la idolatría y el fetichismo americanos y africanos etc.* Gaspar y Roig. Madrid, 1865, p. 273 (se puede consultar *on line*).
6. En T. Bulfinch: *Historia de dioses y héroes*. Montesinos. Barcelona, 2002, p 221.
7. La representación más antigua que se conoce de este dios es el Dioniso de Perikionos de Tebas, un fetiche formado por un tronco de madera; más tarde, a esta columna se adaptó una máscara. El culto al dios fue llevado a Atica e identificado como Dioniso Orthos (Dionisio de la columna). El fetiche tomó forma de hombre al colocarle un peplo.
8. El Dioniso barbudo llamado Sardanápolo, atribuído a Cefisodoto, se conserva en la *Sala della Biga* de los Museos Vaticanos; copias de esta obra se conservan en el British Museum de Londres y en el Museo Nazionale de Roma.

9. En I. Duncan: *El arte de la danza y otros escritos*. Akal. Madrid, 2003, p. 136.
10. Hay bastante confusión a la hora de diferenciar a sátiros, silenos y faunos. Ruiz de Elvira cita a Ovidio (*Ars amandi* I 543-547, *Las Metamorfosis* IV 26, *Fastos* I 399) y a Servio (*Bucólicas* VI 13); éste último nos describe a Sileno como un viejo sátiro, hijo de Mercurio, o de Pan y de una ninfa o de las gotas de la sangre de Urano. (A. Ruiz de Elvira: *Mitología clásica*. Editorial Gredos. Madrid, 1975, pp. 107, 463). Para Thomas Bulfinch, los sátiros eran "... deidades de los bosques y los campos. Se les imaginaba cubiertos de pelo cerdoso, con cuernecillos sobresalientes en la cabeza y pies como patas de cabra. (...) Silvano y Fauno eran deidades latinas y sus características tan semejantes a las de Pan, que con seguridad podemos considerarlos como el mismo personaje bajo diferentes nombres". T. Bulfinch, *op. cit.*, pp. 33, 34, 247. Para Jesús V. Rodríguez Adrados "... los Sátiros, también llamados Faunos y Silenos, inseparables de Baco, tienen la apariencia de Pan con una cola de caballo, y representan los poderes fecundantes de la naturaleza". (J. V. Rodríguez Adrados: *Dioses y héroes: mitos clásicos*. Salvat. Temas Clave. Estella, 1985). Otto Seemann, da la siguiente versión: "... Sátiros, Silenos y Panes, entre los cuales es a menudo difícil establecer una línea de demarcación precisa. Por lo común se entiende bajo el nombre de Sátiros (en latín Faunos) a espíritus de la montaña y del bosque y se les considera inseparables de Dioniso, del cual forman el cortejo constante al lado de las Bacantes". (O. Seemann, *op. cit.*, pp. 226-230). Juan Petit (traductor de Catulo), refiriéndose a los silenos nisigenas, aclara en una nota: "Es decir, nacidos en Nisa, ciudad no localizada, donde, según la leyenda, Baco había sido criado por Sileno o los silenos. Obsérvese que, en la poesía y las artes alejandrinas, se hace una distinción entre los silenos y los sátiros que acompañan a Baco: aquéllos son viejos y éstos jóvenes. Posteriormente, sátiros y silenos se confundieron." (C. V. Catulo: *Poesías*. Lumen. Barcelona, 1975, p. 138).
11. En el estudio del cuadro *Virgen de la humildad con el Padre Eterno, el Espíritu Santo y los doce apóstoles* de Cenni di Francesco (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino), ha sido descrita la chirimía y se ha señalado que podía tener un tudel a la manera de los bajones y los fagotes. En el siglo XVI, al desarrollarse estos instrumentos de lengüeta doble, los graves la cambiarían por la pieza en forma de "s" llamada tudel.
12. F. R. Tranchefort: *Les instruments de musique dans le monde*. Éditions du Seuil, París, 1980, p. 62. Actualmente, en Indonesia, los músicos que tocan el oboe se colocan el mismo tipo de protección.

13. *Ibid.*
14. *Ibid.* p. 63.
15. Aristóteles: *Política* (VIII, 6-7), en A. Carretero Santiago: *Historia de la Música y la Danza*. Educàlia. Valencia, 2011, pp., 15, 16.
16. R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. A. De Visscher Éditeur. Bruselas, 1973, p. 29.
17. *Ibid*, p. 24.
18. *Ibid*, p. 52.
19. *Ibid*, p.29
20. La composición de la aleación es por lo general de 80% de cobre y 20% de estaño. La velocidad de las vibraciones al entrechocar está en razón directa del espesor y en razón inversa del cuadrado del diámetro. Cuanto más gruesos sean los címbalos, más aguda será su sonoridad, y más grave cuanto mayor sea su diámetro. (M. Brenet, *op. cit.*, art. címbalos).
21. R. Bragard y J. F. De Hen, *op. cit.*, p. 53.

DATOS BIOGRÁFICOS

Giulio Carpioni nació en Venecia en 1613. Fue alumno hasta 1630 de Alessandro Varotari, llamado *il Padovanino*. Desde sus comienzos, se aprecia en su estilo una búsqueda de realismo y objetividad a la manera de Saraceni y Jean Leclerc y otros venecianos. Este interés pudo haberse despertado tras el viaje que realizó con su maestro a Bérgamo, en 1631, donde conoció la pintura lombarda¹.

Además, recibiría las corrientes presentes en el Veneto del Seicento: desde el academismo boloñés de Francesco Albani y Guido Reni, a la tendencia realista y caravaggista de los lombardos presentes en Verona.

En 1638, se trasladó a Vicenza donde permaneció durante unos doce o trece años. Allí encontró un terreno fácil en el que dar a conocer su particular estilo, y donde tendría una próspera “bottega”². Recibió numerosos encargos laicos (trabajos para la ciudad, palacios, etc), como la *Apoteosis del Podestà*, (1647-1648), para el Palazzo della Podestà, actualmente en el Museo Civico, y de instituciones religiosas, como *El martirio de santa Catalina* (1648), para la iglesia homónima; *La matanza de los inocentes* para la iglesia de los Santi Felice e Fortunato para la que también pintó el fresco absidial *Gloria de los santos titulares*.

En Vicenza había triunfado el arte de Francesco Maffei con quien colaboraría Carpioni en la decoración de los oratorios de Zitelle y San Nicola. Tras la partida de Maffei en 1657, para instalarse en Padua, comenzaría la etapa más productiva de Giulio Carpioni³. Son muchas las obras que realizó con escenas mitológicas, entre las que destacan sus bacanales y el *Triunfo del sileno*, asunto repetido en varias ocasiones (dos de las versiones se encuentran, una, en el Musée des Beaux Arts de Burdeos, y otra, en las Gallerie dell’ Accademia de Venecia)⁴.

En la última etapa de su vida también produjo grabados mediante la técnica del aguafuerte⁵.

Estuvo casado con Valeria Girello. Su hijo Carlo Carpioni también fue pintor especializándose en retratos.

Giulio Carpioni murió en Vicenza, el 29 de enero de 1678

Se ha dicho que pudo haber estado en Roma, pero Alessandro Mazzoli señala que se ha confirmado que su maestro, Padovanino, estuvo en Roma en 1616 y en otras varias ocasiones entre 1615 y 1631, y parece haber sido el primero en copiar las bacanales de

Tiziano; esto bien pudo ser la manera por la que Carpioni tuvo conocimiento de la cultura romana⁶.

NOTAS

1. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 577.
2. A. Mazzoli: “Giulio Carpioni pittore e incisore” en *Giulio Carpioni incisore: tra classicismo e barocco*. Fondazione Italo Zetti. Milán, 2008, p. 8.
3. M. Borobia, *op. cit.*, p. 577.
4. C. Pacciarotti: *La pintura barroca en Italia*. Istmo. Madrid, 2000, p. 268.
5. Véase el catálogo de la exposición *Giulio Carpioni dell’affresco all’incisione*. Vildogno. Villa Vildogno. Abril-Mayo, 2003.
6. A. Mazzoli, *op. cit.*, p. 10.

ILUSTRACIONES



1. *Bacanal de los andrios*. Tiziano



2. *Bacanal*. Giulio Carpioni



3. *Bacanal de los niños ante una estatua de Príapo*. Giulio Carpioni



4. *La lección de la música de Pan*.
Giulio Carpioni



SEBASTIANO RICCI

Baco y Ariadna

H. 1691-1694

Óleo sobre lienzo

94 x 7 cm.

Instrumento musical: pandereta

Baco y Ariadna forma pareja con otro cuadro, de las mismas proporciones, que también pertenece a la colección, y que presenta a *Neptuno y Anfitrite* -fig. 1-. Es posible que Ricci los realizara durante su estancia en Roma.

Ambos lienzos muestran una estudiada composición y sobre todo un colorido deslumbrante donde resaltan los cuerpos desnudos, especialmente las blanquísimas carnaciones de Ariadna y de Anfitrite.

La colección Thyssen-Bornemisza posee una tercera obra de Ricci, *La Magdalena confortada por ángeles* (h. 1694), en depósito en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

La escena del cuadro que nos ocupa, corresponde a la leyenda de Baco y Ariadna en la isla de Naxos¹.

Nos remitimos a los *Catulli Carmina*, al canto LXIV, en donde se cuenta que el lecho nupcial de Tetis y Peleo estaba cubierto por una colcha púrpura decorada con figuras humanas y, con el pretexto de conocer esas figuras, se narra la historia de Ariadna, hija de Minos, rey de Creta, seducida y luego abandonada por Teseo.

“... Este cobertor, decorado con las figuras de hombres antiguos, representa con arte admirable las hazañas de los héroes. Pues mirando desde la playa de Día de rumoroso oleaje, ve huir a Teseo con sus rápidas naves Ariadna, que alberga en su pecho un no domado delirio y todavía no cree contemplar lo que contempla, ya que, apenas despierta de un sueño engañoso, se halla miserablemente abandonada en la solitaria arena...”².

Teseo había ido a Creta a combatir al Minotauro para librar a su patria, Atenas, del tributo (no está claro si cada año o cada nueve), de siete doncellas y otros tantos jóvenes que debían ser entregados al monstruo, mitad hombre, mitad toro, que la esposa de Minos, Pasifae, había tenido de su unión con un toro. El Minotauro vivía oculto en un edificio de complicados aposentos, el Laberinto, especialmente construido para él por el arquitecto, Dédalo.

Ariadna había dado a Teseo un ovillo de hilo para que fuera soltándolo según se adentraba en el Laberinto, y pudiera, después, encontrar la salida:

“...Teseo derribó el vencido cuerpo de la fiera que en vano embestía con sus cuernos los vientos impalpables. Luego retrocedió, salvado y lleno de gloria, guiando sus errantes pasos con un hilo sutil, para que al salir del tortuoso Laberinto no le engañara el inextricable rodeo del palacio.”³.

Teseo emprendió regreso a Atenas junto con sus compañeros rescatados, llevando consigo a Ariadna. En el trayecto atracaron en la isla de Naxos y allí la abandonó mientras dormía.

“¿Así, después de arrebatarme, pérfido, al hogar paterno, me has abandonado, pérfido Teseo, en la desierta playa? ¿Así, huyendo sin hacer caso de la voluntad de los dioses, te llevas, olvidadizo, tus perjurios malditos a tu casa? ¿Nada pudo desviar el propósito de tu mente cruel? ¿No hubo en ti piedad ninguna para que tu rudo pecho quisiera compadecerse de mí?”⁴.

Pero Venus se apiadó de Ariadna y la consoló con la promesa de que tendría un amante inmortal.

“Pero por otro lado venía corriendo Iaco, en la flor de la juventud, con su corro de sátiros y nisígenos silenos, buscándote, Ariadna, abrasado de amor por ti. Y con ellos, ligeras, se agitaban de aquí para allá, enloquecidas... delirando “¡evohé, evohé!” y sacudiendo la cabeza. Parte de ellas blandían tirsos coronados, otras arrojaban al aire los miembros de un novillo descuartizado, otras se ceñían la cabeza con retorcidas serpientes, otras adoraban los sagrados misterios ocultos en las cóncavas cestas, los misterios que en vano ansían conocer los profanos. Tañían otras los tímpanos con sus palmas abiertas o arrancaban agudos sonos al bronce redondeado, y muchas llevaban cuernos que exhalaban roncós mugidos o una flauta bárbara que chillaba con hórrido estridor.”⁵.

Hay otra versión de esta leyenda según la cual, Baco estaba enamorado de Ariadna ya

antes de que conociera a Teseo, y por eso hizo que éste la abandonara; y, todavía otra versión, dice que, estando ambos en la isla, apareció Baco y raptó a Ariadna⁶.

La escena que Ricci ha llevado al lienzo, corresponde a la celebración de la boda (o unión), de Baco “en la flor de la juventud” (así lo describe Catulo y así lo refleja el pintor), y Ariadna, en Naxos.

El dios, situado a la izquierda del cuadro, aparece sentado y sobre su rodilla derecha se sienta, a su vez, Ariadna. Ambos están desnudos, aunque una pequeña piel de leopardo cubre parte del muslo derecho de Baco. Un fortísimo foco de luz, se proyecta sobre Ariadna e ilumina de tal manera su cuerpo aninado (la promesa de Zeus parece aquí ya cumplida), que atrae de forma irresistible la atención del espectador.

El artista ha puesto un gran énfasis en el contraste de los rasgos de ambos personajes. El espléndido escorzo de Baco nos muestra su musculado cuerpo. Por el contrario, el cuerpo de Ariadna está tratado con una gran delicadeza, lo mismo que su rostro. Baco la contempla con embeleso y ella, dentro de la dulzura de sus facciones, expresa un estado de satisfacción ante la reparación por el abandono de Teseo. A los pies de Baco, en primer término, mansamente sentado sobre una tela roja, aparece un tigre que dirige la mirada al espectador. Detrás del dios, un leopardo contempla un tanto asustado la escena. Por detrás de este último y tendido a su lado, un sátiro anciano, que podría ser Sileno, del que sólo vemos la cabeza y los hombros.

Flotando en el aire, detrás de la pareja protagonista, Venus, acompañada de Cupido, lleva en su mano izquierda una corona de estrellas para depositarla sobre la cabeza de Ariadna (como podemos comprobar, la corona de oro y piedras preciosas ya la presenta el pintor convertida en estrellas). Unas ligeras telas cubren levemente su cuerpo.

Ariadna, con el brazo derecho, rodea el ancho cuello de Baco, mientras que tiende el izquierdo y sostiene en la mano una copa en la que una joven sátira que lleva una tela de aspecto más tosco a modo de delantal, vierte el vino que contiene un cántaro ayudada por un niño. Para evitar que el vino se derrame, otro niño levanta por encima de su cabeza, un pequeño barreño, mientras que un compañero le contempla divertido.

Al fondo, tendidos en el suelo o recostados en un pedestal que soporta un vaso con relieves de náyades y una figura sin brazos (un herma), duermen, seguramente agotados por la bacanal, dos niños y un adulto. Un frondoso árbol proporciona sombra a la escena exceptuando, como ya se ha dicho, la figura de Ariadna.

El último personaje del grupo, que aparece en primer término, a la derecha del cuadro,

es un sátiro que está saltando y tocando una pandereta. El cuerpo de este sátiro se nos muestra contorsionado y solamente cubierto por un cinturón de hojas de enredadera, que resbala sobre sus caderas.

En último término, el fuerte y luminoso azul del cielo, se funde con el de unas lejanas montañas, acentuando, a la manera de la época, la sensación de horizonte. Retazos de blanquísimas nubes aumentan la luminosidad del cuadro.

Toda la obra está marcada por el fuerte contraste de las zonas de luz y de sombra.

Sebastiano Ricci realizó años después otra versión de este mismo asunto -fig. 2-, entre 1700 y 1710, que se conserva en la National Gallery de Londres.

El único instrumento que el pintor ha incluido en esta escena de la celebración de los esponsales de Baco y Ariadna es una pandereta o *tambour de basque*.

Ya hemos hablado de las confusiones que aparecen a la hora de identificar este instrumento en un país u otro. Brenet transcribe la crónica que Laurent Vital hizo del viaje de Carlos V a España en 1517, y explica que en San Vicente de la Barquera, salió al encuentro del monarca un grupo de veinte muchachas *...cantando y tocando sus instrumentos al estilo del país, que eran unos tamboriles de un solo fondo, con muchas sonajas...* Las muchachas iban vestidas *...al estilo morisco ...* y llevaban sonajas en los brazos, las piernas y la cintura, (*Voyages des souverains des Pays-Bas*, III, 116)". Continúa Brenet diciendo que Carlos IX de Francia gozó de un espectáculo análogo en San Juan de Luz, en 1564, donde vio *...bailar a las muchachas al estilo vasco, llevando (cada una) un tamboril hecho a modo de cedazo, al que estaban sujetas muchas sonajas...* (*Recueil et discours du voyage de Charles IX...*, 1571). Termina diciendo Brenet: "Tohinot Arbeau habla del *tambourin* que los vascos y los bearneses tienen suspendido en la mano izquierda, tocándolo con los dedos de la mano derecha; el instrumento *...está rodeado de sonajas y pequeñas piezas de cobre que producen un sonido agradable*"⁷.

Según san Isidoro, el *margaretum* era la "la mitad menos grande que el *tympanum* y como éste tenía una membrana que se golpeaba con una baqueta; el mismo nombre indica que poseía, además, cascabeles, por lo que estaría, en opinión de Bragard y De Hen, muy próximo a lo que hoy llamamos, impropriamente, *tambour de basque* y que los alemanes designan, también impropriamente, como *tambourin*, mientras que en la Edad Media se le conocía con el nombre de *timbre* o *temple* y todavía con otros

nombres más8.

La pandereta aparece ya representada en un mosaico griego de Pompeya donde se puede apreciar que en lugar de cascabeles tiene unos pequeños címbalos; así es como ha permanecido en Portugal, España, sur de Francia y sur de Italia, utilizándose, principalmente, para acompañar las danzas. Enseguida pasó a golpearse con la palma de la mano o con los dedos cerrados, y no con baqueta.

Las posibilidades tímbricas de este instrumento son muy variadas. Además de golpearse, se puede tocar deslizando la yema de los dedos por la membrana (de esta manera aparece en nuestro cuadro), o agitándose.

En el cuadro de Cornelis de Voss, *El triunfo de Baco* -fig. 3- (1636-1638. Madrid. Museo Nacional del Prado), donde el dios aparece en el carro triunfal con todo su cortejo, vemos a una ménade agitando el aro de una pandereta, haciendo que entrechoquen los chinchines, mientras que un sátiro golpea con la mano un pandero. El dios representado dista mucho del de Ricci, al que se acercaría más el de rostro casi adolescente y cuerpo musculado, de Erasmus Quellinus: *Baco y Ariadna* -fig. 4-, (1636-1638. Madrid. Museo Nacional del Prado), aunque en esta ocasión no aparecen instrumentos.

Esta variedad de posibilidades explica el que, a pesar de su simplicidad, se haya utilizado constantemente a lo largo de los años. Si en un principio fue un instrumento que se empleaba al aire libre para acompañar las danzas, Berlioz ya lo incluye en su tratado sobre los instrumentos de la orquesta (1843), y puntualiza que se consigue un excelente efecto de conjunto si se les hace sonar como platillos para marcar el ritmo en escenas de danza y orgía.

En la orquesta se empleará, en un primer momento, para efectos de color local o para las danzas llamadas de “carácter”. Carl Maria von Weber la utilizó de forma destacada en la melodía zíngara de la obertura de *Preciosa* (1820), y el propio Berlioz lo hará unos años después en la obertura del *Carnaval romano* (1844).

NOTAS

1. Claudio Monteverdi, unos ochenta y cinco años antes que Ricci, utilizó este relato para su ópera *Arianna* de la que sólo se ha conservado el célebre lamento. Richard Strauss, en 1912, compuso una ópera de cámara, de un solo acto, con una orquesta reducida, titulada *Ariadna en Naxos*. Strauss concibió esta ópera utilizando el procedimiento de “el teatro en el teatro”. La historia debía representarse en un palacio francés del siglo XVII, como una ópera seria, a continuación de la cual se representaría una farsa, una divertida *commedia dell’arte*. El autor de la ópera seria no está de acuerdo a que se realice así, por lo que hay un enfrentamiento entre las dos compañías; finalmente todo se soluciona representando, al mismo tiempo, las dos obras; de tal manera que junto con Ariadna, Baco, la Náyade, Díada y Eco, intervienen, Zerbinetta, Arlequín y cuatro *zanni*. Richard Strauss resolvió con gran humor y maestría los problemas que podrían esperarse de tan insólita representación.
2. Catulo, *Poesías*. El Bardo. Barcelona, 1986 (3ª ed.), pp. 95-97.
3. *Ibid*, p. 99.
4. *Ibid*, p. 100.
5. *Ibid*, p.104.
6. Son numerosísimas las versiones de este episodio. Antonio Ruiz de Elvira recoge cerca de veinte. (A. Ruiz de Elvira: *Mitología Clásica*. Gredos, Madrid, 1988, pp. 372, 373).
7. M. Brenet, *Diccionario de la Música*. Iberia-Joaquín Gil editores. Barcelona, 1946, art. pandereta. Brenet no sitúa correctamente el lugar del desembarco de Carlos V que fue en Asturias, cerca de Villaviciosa, concretamente, en el pequeño puerto de Tazones, el 19 de septiembre de 1517.
8. R. Bragard y F. De Hen: *Les instruments de musique dans l’art et l’histoire*. A. De Visscher. Bruselas, 1973, p. 53.

DATOS BIOGRÁFICOS

Sebastiano Ricci nació en Belluno, en 1659. Con apenas trece años se trasladó a Venecia donde comenzó como aprendiz en el taller del pintor milanés Federico Cervelli; también recibiría enseñanzas de Sebastiano Mazzoni, pintor y arquitecto, autor del proyecto del Palazzo Moro Lin (el palacio de las trece ventanas), en el Gran Canal. Tras la muerte de Mazzoni, en el verano de 1681, partió hacia Bolonia, para entrar en el taller de Giovanni Gioseffo dal Sole. En esta ciudad conoció a Carlo Cignani, con quien colaboraría en varias ocasiones y con el que realizó un viaje a Turín en 1682. También viajó a Parma, donde aprendió el empleo del color de Correggio y Parmigianino. Trabajó para Ranuccio II Farnese, duque de Parma y Piacenza, para el que realizó la decoración del Palazzo Farnese en Piacenza. Gracias a este mecenas, pudo viajar a Roma para completar su formación.

A partir de ese momento y hasta su muerte, Sebastiano Ricci no cesaría de viajar.

En Roma tuvo la oportunidad de conocer la obra de Annibale Carracci (Palazzo Farnese) y Pietro da Cortona (Palazzo Barberini), que ejercerán una importante influencia en su obra, junto con Veronés, Magnasco y Luca Giordano. Para la familia Colonna, pintó, en su palacio, *La gloria de Marcantonio Colonna*¹. Sebastiano visitó también otras ciudades italianas: Florencia, Padua y Milán².

En 1702 se le documenta en Viena, donde realiza los frescos de la *Alegoría de las Virtudes principescas*, para una de las salas del palacio de Schönbrunn, con intención de ilustrar la educación del futuro emperador José I, representando una figura alegórica, el “Amor de la Virtud” que aparta al príncipe de los placeres de Venus, guiándolo al trono donde lo aguardan la “Gloria y la Eternidad”. En Viena recibió también el encargo de una *Ascensión* para el elector de Sajonia Federico Augusto II, convertido al catolicismo para garantizarse la sucesión a la corona polaca³.

A partir de su estancia en Viena, su estilo se vuelve más elegante y delicado.

También trabajó en Florencia, en el Palazzo Marucelli-Fenzi, donde su pintura ya empieza a acusar la influencia del rococó.

Después de permanecer unos años en Venecia, durante los que estuvo trabajando con su sobrino, Marco Ricci, viajó con éste a Londres, en 1712, llamados por lord Burlington para trabajar en la cúpula de la catedral de san Pablo y en la Burlington House, actual sede de la Royal Academy. Realizó, entre 1712 y 1714, por 700 libras esterlinas, ocho telas de asunto mitológico, para Chiswick House, en dos de ellas vuelve a representar el

episodio de Baco y Ariadna: *Encuentro de Baco y Ariadna* y *Baco y Ariadna*. (Parte de los bocetos que llevó a cabo al óleo de estas obras se encuentran en la National Gallery de Washington y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York). En Londres también trabajó para el duque de Portland.

De vuelta a Italia, se detuvo en los Países Bajos, donde estudió el cromatismo de Rubens y la utilización de la luz de Rembrandt. También se detuvo en París, donde pintó un cuadro alegórico, *Alegoría de Francia bajo la figura de Minerva pisando con sus pies a la Ignorancia y coronando a la Virtud* (h. 1717-1718. París. Musée du Louvre), con el que fue admitido en la Académie Royale de Peinture, el 18 de mayo de 1718. En París coincidiría con Watteau, Fragonnard y otros jóvenes pintores.

De nuevo en Venecia, continuó trabajando para distintos clientes, entre los que se encontraba la casa de Saboya, para la que realizó *La expulsión de Agar* (1724. Turín. Galleria Sabauda). Con la importante suma de dinero que había ganado en Londres, compró una casa en la Procuratie Vecchie de la Piazza San Marco.

En 1734, terminó su última obra importante, la *Asunción* de la Karlskirche de Viena⁵. No tendría tiempo de cobrar los seis mil florines de sus honorarios; tras enfermar, se sometió a una operación quirúrgica, a la que no sobrevivió.

Murió en Venecia, el 15 de mayo de 1734⁽⁴⁾.

NOTAS

1. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 619.
2. Véase el catálogo de la exposición *Sebastiano Ricci*. Passariano. Villa Manin. Junio-Octubre 1989.
3. <http://trianarts.com/sebastiano-ricci-los-finales-del-barroco/>
4. Véase, J. Daniles: *L'opera completa de Sebastiano Ricci*. Milán, 1976.

ILUSTRACIONES



1. *Neptuno y Anfitrite*. Sebastiano Ricci



2. *Baco y Ariadna*. Sebastiano Ricci



3. *El triunfo de Baco*. Cornelis de Voss



4. *Baco y Ariadna*. Erasmus Quellinus

PINTURA ITALIANA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



MATTIA PRETI

El Concierto

H. 1630-1635.

Óleo sobre lienzo.

107 x 145 cm.

Instrumentos y elementos musicales: violín y partituras.

La influencia de Caravaggio en el cuadro que a continuación analizamos, está todavía presente tanto por el tratamiento de las figuras como por el empleo de la luz, pese a estar realizado en fechas en las que el movimiento caravaggista ya no tenía en Roma el auge de las décadas anteriores¹.

Los tres personajes que aparecen, dos figuras masculinas y una femenina, están representados de medio cuerpo, en torno a una mesa, con proporciones similares a las de la figura humana². Ello, junto con la mirada del joven que está situado a la izquierda, dirigida abiertamente al espectador (parece esperar la aprobación de lo que están interpretando), hace que éste se sienta inmediatamente incorporado a la escena como otro personaje más del grupo.

El joven que nos mira viste una cuera con mangas acuchilladas y unas calzas amarillas con bandas verdes de estilo militar. En el cuello, una gran gorguera escarolada³, y sobre la cabeza una gorra adornada con un botón o medalla y unas plumas. La expresión de este personaje es sumamente ambigua. No sabríamos decir si está a punto de comenzar a tocar, acaba de concluir, o si está descansando un momento. Tiene el antebrazo derecho (el izquierdo, a pesar de quedar en penumbra, podemos suponer que también lo está), apoyado o casi apoyado en el tablero, lo que restaría movilidad al arco. Por otra parte, el haber levantado los ojos de la partitura para mirarnos con intencionada seriedad, parece indicar un deseo de llamar la atención, de destacar por encima de los otros dos personajes. Sus manos adoptan una posición correcta tanto en la manera de sujetar el arco como de pisar las cuerdas. El hecho de que el instrumento no esté apoyado sobre el hombro ni sujeto con la barbilla sino que se apoye en el pecho, a la

manera de las violas o liras *da braccio*, contribuye a la correcta adecuación cronológica del instrumento.

Frente a este joven, en el otro extremo de la mesa, vemos a un muchacho. Los rasgos del rostro, presentado de perfil, nos muestran a un adolescente que apoya con delicadeza su mano izquierda en el borde de la mesa, mientras que con la derecha sujeta una partitura que lee muy atentamente; sus labios están entreabiertos. También lleva una gorguera pero mucho más pequeña que la de su compañero. El color verde de su jubón se equilibra con las bandas de las calzas del violinista. Por encima del jubón lleva una coraza. Esta prenda nos sorprende por lo prematuro de su utilización. El personaje nos parece demasiado joven para lucir este durísimo peto que significaría el ejercicio de las armas⁴.

Al otro lado de la mesa nos encontramos con una mujer joven. Aunque es difícil precisar su edad, estaría más próxima a la del violinista que a la del cantante. Está vestida con una blusa escotada rematada por un fruncido, un corpiño de color anaranjado, que nos remite a la manga del violinista, y una chaquetilla con pañoleta verde. Su cuerpo está tan próximo al del cantante que la vestimenta de ambos se confunde, pues el pintor no ha dejado de emplear la misma tonalidad de verde. Adorna su cabeza con un tocado compuesto de un ligerísimo velo y una pluma, y su garganta, con dos collares de distinto tamaño. El de cuentas más gruesas, blancas y negras, podría ser de azabache y perlas o cristal (el azabache es muy común en el sur de Italia y se le atribuyen poderes contra el mal de ojo). El pintor sólo nos muestra una de sus orejas, la izquierda, adornada con un pendiente en forma de lágrima que puede ser una perla o simplemente una lágrima de cristal. Todos estos adornos refuerzan la dulce belleza y feminidad de la joven dama. Los dedos de su mano derecha se apoyan sobre el borde de la mesa, alineados con los del adolescente, mientras que su mano izquierda reposa con ademán cariñoso y protector sobre él. Su mirada presenta bastantes conjeturas. Por un lado, parece que acaba de levantar sus oscuros ojos de la partitura que sostiene el cantor (las otras dos aparecen descuidadas sobre la mesa); por otro, parece estar observando la ejecución del violinista. Se muestra seria pero sin hosquedad, toda ella está envuelta en un halo de belleza y delicadeza.

Por esa misma delicadeza en los rasgos de los tres personajes podríamos deducir lazos familiares entre ellos, pero es difícil precisar el grado de parentesco. ¿Los tres son hermanos? ¿Se trata de una jovencísima madre? (esto último, por otra parte, bastante frecuente en la época).

El cuadro tiene todo el aspecto de una instantánea fotográfica, pero la disposición de gestos y miradas no es algo fortuito. El artista, premeditadamente, ha buscado lo que quería reflejar en esta obra. No se trata de una escena festiva, como en los cuadros del “método manfrediano”, los *quadri de stanza*, (caracterizados por el realismo y el fuerte claroscuro, pero también por su asunto: escenas de jolgorio, con presencia de juego de cartas, música, y con referencias más o menos veladas a otros esparcimientos), ni tampoco de un rato de entretenimiento durante o después de una colación (no vemos frutas ni otros manjares, tampoco elemento alguno que nos traslade a un ambiente doméstico). La atmósfera que se respira es de absoluta seriedad, de sereno recogimiento. Cabría pensar en la posibilidad de que el cuadro fuera un encargo para regalarlo a alguien al que se desea mostrar, no sólo los aspectos físicos de los personajes, sino también su condición social y cultural, la armonía que reina entre ellos, la afanada entrega a la actividad que están realizando. También podría tratarse de una sutil invitación a formar parte del “concierto”⁵, o servir de recuerdo a alguien que anteriormente también formaba parte del grupo.

La austeridad del ambiente, la sombra de la guerra que se deja entrever..., podrían querer mostrar los intereses y conductas de tres personas, utilizando para ello un momento de dedicación a la música.

El joven Preti ha sabido transmitir el posible mensaje a través de una técnica realista, con un colorido sobrio, y con una fuerte luz blanquecina, casi lunar, que fluye desde la izquierda del lienzo y que refuerza el potente contraste con el fondo en penumbra. Este foco de luz, casi tenebrista, se concentra en el rostro y en las manos de los tres personajes, resbala sobre el instrumento, ilumina las partituras y termina sumergiéndose de manera reflectante en la coraza del adolescente, proyectando un extraño reflejo (¿una ventana?).

Existe otra versión de este mismo asunto en el museo del Ermitage -fig. 1-, realizada por las mismas fechas. En el cuadro de San Petersburgo, los tres personajes aparecen sentados en torno a la mesa que ya conocemos. La dama y el muchacho también son los mismos que los de nuestro cuadro, pero la expresión dulce de ella se ha tornado dura, como de reprobación ante lo que está interpretando con la guitarra el joven de la izquierda, que es una figura diferente. El adolescente, esta vez, aparece tocando una larga flauta de pico terminada de forma marcadamente acampanada en la que no se aprecia la ventana labial. El tercer personaje no es el mismo; Su cabello es lacio, el

óvalo de la cara, boca y barbilla, diferentes. En cuanto a su mirada, ésta no está dirigida directamente al espectador y, aunque en un primer momento da la sensación de que nos mira de reojo, si nos fijamos bien, es una mirada un tanto perdida, como si sus pensamientos estuvieran muy alejados de la música que se está interpretando. El instrumento también ha cambiado, ahora se trata de una guitarra barroca cuya caja nos parece poco lograda.

En otro *Concierto* -fig. 2-, (Lazio. Galleria Doria Pamphili), son mucho más numerosos los personajes. Pero esta vez aparenta ser un tanto caótico. Son varios los cantantes: unos sentados ante una mesa, otros, detrás, de pie, alumbrándose con una vela. El único instrumento representado es una espineta que toca una jovencita. A la dercha, dos mujeres charlan mientras que sus niños juegan. A la izquierda, vemos a un personaje sentado en un sillón, con la cara apoyada en la mano, que contempla la escena con mirada resignada.

Volvemos al *Concierto* de nuestro museo para analizar el violín; que ha sido perfectamente reproducido.

El violín que ha representado Preti es uno de los primeros ejemplos de los sopranos de esta familia, por lo que comprobamos su absoluta contemporaneidad.

Este instrumento había nacido tan sólo unas décadas antes de que el artista lo plasmase en el cuadro; pero no se trata de un nacimiento absoluto, sino la consecuencia de una evolución cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos. Esta evolución se acelera a lo largo de la Edad Media y en el Renacimiento ya coexisten muchos tipos de cordófonos tocados con arco de diversas características, cuya fusión, entre 1500 y 1530, dará lugar a la familia del violín.

El término “*vyollon*”⁶ aparece por primera vez en un texto francés de 1521: *...des trompettes et vyollons de Verceil...*; y en textos franceses de 1521, se menciona también una “*taille de viollon*”⁷.

El verbo latino *vitulari*, dependiendo de la forma de acentuarse, significa “saltar como un becerro” o simplemente, expresar la idea de alegría, por lo que los términos *vitula*, *vidula*, *viula*, etc., no aclaran mucho más que la etimología propuesta por Curt Sachs, quien mantiene que *fedilo* significa trompeta, en un dialecto de la región deltaica del Yangtsé, y por extensión, los demás instrumentos de música⁸.

Lo que sí se ha podido comprobar es la existencia de instrumentos del tipo *rebâb* en Irán, desde el siglo VIII. La mención más antigua de uno de estos instrumenos se

encuentra en un texto de Al-Farabi, sobre el año 950. De esta misma época datan las primeras representaciones de instrumentos de arco en Occidente⁹. El término *rebec* (rabel) es algo más tardío, lo encontramos en el siglo XIII, también bajo la forma latina *rubeba*. Pero este instrumento ya figuraba en los manuscritos de la alta Edad Media. Con una sola cuerda, en la España árabe recibían ese nombre, pero en otros países se les conocía con el nombre de *lira* o *lyra*. Ahora bien, este último nombre designó en la Antigüedad un tipo completamente distinto de instrumento, y desde finales del siglo XV, (como ya hemos visto en el estudio del cuadro de Lodi, *Pan y Siringe*. Siglo XVI. Pintura Italiana Apartado La Música y lo Divino), designaría otro más.

El *rebec* tuvo una larga carrera pero no muy gloriosa. Si bien lo encontramos en manos de ángeles en algunas representaciones, medievales ha sido principalmente un instrumento de ministriles de humilde condición. Su timbre chillón era adecuado para el aire libre y el ambiente de las tabernas. En el año 1742, una disposición del “Rey de los violines” autorizaba a los músicos ambulantes a tocar “... una especie de instrumentos de sólo tres cuerdas, conocidos con el nombre de *rebec*”, y les retiraba, tácitamente, el permiso para utilizar un violín¹⁰.

A partir del siglo XV, el instrumento llamado *viela*, *vièle*, vihuela, pasará a llamarse, casi siempre, viola (en España se prolongarían durante algún tiempo los términos vihuela de arco y vihuela de mano y de péñola).

La viola alcanzaría una importancia muy superior a la del resto de los instrumentos de arco. Muy pronto se empezaron a construir en diversos tamaños a imitación del cuarteto o quinteto vocal.

Las violas se diferencian de los violines por tener generalmente seis cuerdas más finas y más tensadas, la tabla de armonía menos gruesa y los oídos con forma de “C” en lugar de “f”. Las hendiduras están situadas más altas y su timbre es menos brillante que el de los violines.

Durante los siglos XVII y XVIII, cuando el uso del violín ya estaba muy extendido, las violas se tocaban colocadas sobre o entre las rodillas, incluso las más pequeñas.

Son varios los testimonios escritos que hacen referencia a la diferencia entre violas y violines.

En la descripción que dio en 1556, Philibert Jambe-de-Fer en el *Epitome musical des tons, sons et acords* (ingenua enciclopedia de conocimientos musicales de la época en forma de preguntas y respuestas), el violín es ya tratado como un instrumento arraigado:

Le violon est fort contraire à la viole. Premier, il n'a que quatre cordes, lesquelles s'accordent à la quinte de l'une de l'autre, et en chacune desdites cordes, y a quatre tons, en sorte et manière qu'en quatre cordes il a autant de tons que la viole qui en a cinq. Il est en forme de corps plus petit, plus plat et beaucoup plus rude en son, il n'a nulle tasto parce que les doigts se touchent quasi de ton en ton toutes les parties. (...). Pourquoi appelez vous Violes les unes, et les autres Violons? Nous appelons violes celles desquelles les gentilz hommes, marchantz, et autres gens de vertuz passent leur temps. Les Italiens les appellent viole "da gamba" parce qu'elles se tiennent en bas, les unes entre les jambes, les autres sur quelque siège, ou escabeau (les) autres sur les genoux (...). L'autre s'appelle violon, et c'est celui duquel on use en dancerie communément et à bonne cause: car il est plus facile d'accorder pour ce que la quinte est plus douce à ouyr que n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter.

(“El violín es muy diferente de la viola. Primero, no tiene nada más que cuatro cuerdas las cuales se afinan por quintas y en cada una de dichas cuerdas hay cuatro tonos de suerte y manera que en cuatro cuerdas hay tantos tonos como en la viola que tiene cinco. Es de cuerpo más pequeño, y más plano, y mucho más rudo de sonido, no tiene ningún traste porque los dedos casi se tocan de tono en tono por todas partes (...). ¿Por qué llamáis a unas violas y a otros violines? Llamamos violas a aquellas con las que los gentilhombres, marchantes y otras gentes virtuosas pasan el tiempo. Los italianos las llaman violas *da gamba* porque se sujetan abajo, unas entre las piernas, otras sobre algún asiento o escabel, otras sobre las rodillas (...). El otro se llama violín, y es aquel que se usa comúnmente en las danzas y en otras ocasiones serias: porque es más fácil de afinar porque la quinta es más dulce al oído que la cuarta. Y es también más fácil de transportar”)11.

Podría, pues, decirse, que el violín se configura a partir del rabel, pasando por la fídula, la viela, la viola y la *lira da braccio*. De esta última mantendrá su silueta con las pronunciadas escotaduras, y los oídos que, a partir de entonces, ya tendrán siempre forma de *f*.

Como nos anunciaba Philibert Jambe-de-Fer, por su manejabilidad y facilidad de transporte, el violín se convirtió enseguida en un instrumento muy común12.

La viola y el violonchelo nacerían casi al mismo tiempo, en el primer tercio del siglo XVI. En un fresco de la catedral de Saronno, *Concierto de los ángeles* -fig. 3- de

Gaudenzio Ferrari, fechado h. 1536, ya aparecen juntos los tres instrumentos¹³.

Los violines más antiguos que se conservan: los Andrea Amati –fig. 4 de los años cincuentas (los Ventura Linarolo de 1577 y 1578; y los Gasparo da Salo que no tienen fecha, pero aparentemente son de la misma época), pertenecen a la segunda y tercera generación de luthiers. Pero como la opinión más generalizada es considerar a *lyra da braccio* como la precursora más directa del violín y apareció en el norte de Italia, hay suficientes razones para situar en esa misma zona el nacimiento del nuevo instrumento que rápidamente se propagó por el Tirol, Baviera y la región lionesa de Francia.

Los primeros y los mejores constructores de violines fueron los italianos; sobre todo los pertenecientes a dos escuelas, la de Brescia y la de Cremona, de las que la historia del violín permanecerá siempre tributaria.

El acuerdo de todas las escuelas sobre la manera de colocar y de sujetar el violín no se remonta a más de un siglo y medio. Se siguieron los preceptos dados por Pierre Baillot en su *Art du Violon* (1834). Algunos de los pertenecientes al capítulo II, “Manera de colocar el violín, dicen lo siguiente: “1º. El violín debe colocarse sobre la clavícula izquierda. 2º. Inclinado hacia la derecha alrededor de 45 grados. 3º. Delante del cuello. 4º. Sujetado con la barbilla 5º La barbilla sin adelantarse y ligeramente apoyada sobre la parte más saliente, y no de lado. 6º. El codo ha de estar adelantado por debajo del centro del violín, el hombro izquierdo se colocará de manera conveniente para sujetarle, y se evitará así, elevarlo, lo que oprimiría el pecho. 7º. Sostener el violín en horizontal. 8º El extremo del mástil en línea recta con el centro del hombro izquierdo”¹⁴.

(La mentonera fue inventada por Louis Sphor en 1832).

Curiosamente hemos visto la misma posición que indica Baillot en ministriles tocando el rabel, en una miniatura del salterio de Notker Labeo (siglo X), en el monasterio de San Gall, y en el siglo XI, en la ornamentación de una carta de la *Bible Mazarine* (siglo XI), conservada en la Biblioteca Nacional de París.

Se apunta el año de 1608, como la fecha en la que el violín solista alcanza la categoría de instrumento “divo” y se atribuye al gran violinista Giovanni Battista Fontana (apodado “Giovanni dal Violino”), ese primer protagonismo. Las crónicas de su alumno, el compositor Cesario Gussago, así lo atestiguan¹⁵. Gussago dedicaría a su maestro todas sus sonatas y sinfonías.

En cuanto al arco, es preciso señalar que en la época en que aparece el violín, no estaba

sometido a ninguna regla. En la iconografía nos encontramos con diferencias de hasta el doble en cuanto a su longitud, y lo mismo ocurre en cuanto a su grosor y curvatura.

Con frecuencia se trataba de un simple arco al que se le había colocado un mechón de crines de caballo sin ningún tipo de elemento que permitiera modificar la tensión.

Hasta el siglo XVIII, el arco del violín tuvo una forma similar a los de las violas. Ya en la época de Corelli, Tartini, de Bach y Händel, ésta cambió. La forma moderna del violín (así como la de la viola y el violonchelo), se debe al francés François Xavier Tourte, al que se le ha llamado el Stradivarius del arco, pues, al igual que le gran lutier italiano, buscó en todo momento la perfección experimentando formas y materiales. De esta manera, llegó a la conclusión de que lo más importante en un arco es la madera que se utiliza para su construcción. Su elección recayó sobre la madera de Pernambuco, originaria de Brasil. En 1775, construyó el primer arco con esta madera, constatando que era la ideal por sus propiedades físicas. Este arco se ha llamado arco Tourte, caracterizado por el perfil cóncavo de la baqueta y su ligero adelgazamiento desde el talón, más patente en la punta.

El arco que ha reflejado Preti es un arco bastante corto y ligeramente curvado, en el que se puede apreciar el talón. En la punta, un estrechamiento anuncia la forma de cabeza de gancho que caracteriza a los arcos del período 1600-1750. También comprobamos que el mechón de crines es muy fino y que no se podría modificar la tensión sino únicamente introduciendo los dedos entre la barra de madera y las crines, y presionando éstas.

La obra de Mattia Preti ha sido, a veces confundida con la de Caravaggio. Su lienzo *Cantanti* -fig. 5- hasta 1943, fue atribuido al famoso pintor por la forma en que se ha utilizado la luz (el foco luminoso proviene de arriba acentuando el contraste claroscuro), pero la afinidad con sus *Concerti* está fuera de toda duda.

En el impresionante *Homero ciego* -fig. 6- (h. 1635. Venecia. Galleria dell'Accademia), que Preti pintó con una técnica absolutamente caravagista, (la utilización de la luz, proveniente de un claro de luna, hace resaltar la expresión de dolor, y al mismo tiempo, de abnegación, del rostro del héroe), vemos un violín cuyo perfil (costado con la correspondiente hendidura y dorso), está magníficamente representado.

NOTAS

1. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 320.
2. Estas escenas han sido clasificadas dentro de un tipo llamado *manfrediana methodus*, porque, al parecer, fue Bartolomeo Manfredi, imitador de Caravaggio, (Manfredi no firmaba sus cuadros en la esperanza de ser confundido con su admirado modelo), el que consolidó, (antes ya lo había hecho Caravaggio), un tipo de cuadros en donde los personajes, vistos de medio cuerpo (en lo que en lenguaje cinematográfico llamaríamos un plano medio), aparecen sentados alrededor de una mesa jugando a las cartas o interpretando música.
3. La gorguera, en España, fue prohibida para los hombres por Felipe IV en 1623 (pocos años antes de pintarse este cuadro); fue sustituida por la valona, cuello grande y plano, mucho más sencillo, que cubre la espalda, hombros y pecho. Esta decisión real fue comentada por Quevedo en uno de los sonetos de sus *Poesías satíricas* que comienza diciendo: “Rey que desencarcelas los gatzates...” (F. de Quevedo: *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1943, p. 121).
4. Este personaje nos lleva a pensar en el Cherubino de las *Bodas de Fígaro* de Mozart que, aunque escrita unos 130 años después de que Preti pintase este cuadro, incluye el mismo tipo de adolescente que se prepara para la guerra. En el caso del pintor, sería la terrible guerra de los Treinta años (1618-1648), y en el caso del músico, la no menos terrible guerra de los Siete Años (1756-1763).
5. El verbo *concertare*, en el siglo XVI, ya había perdido su original significado latino de lucha, enfrentamiento o pelea, para convertirse en sinónimo de concordar o ponerse de acuerdo. Musicalmente conservó, en parte, su primitivo significado de enfrentamiento, pues designaba una ejecución conjunta en la que varios ejecutantes alternan y combinan fuerzas contrastantes, es decir, hacen “un esfuerzo concertado” y en este sentido lo recogían tanto los *concerti solisti* como los *concerti grossi*.
6. R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l’art et l’histoire*. A. De Visscher Editeur. Vander. Bruselas, 1973, p. 138
7. R. Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad a J. S. Bach*. Península. Barcelona, 2001, entr. violín.
8. En M. Pincherle: *Le violon*. Presses Universitaires de France. Paris, 1966, p. 5.
9. *Ibid*, p. 8.

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, pp.15 y 16.

12. La colección Thyssen-Bornesmezquita posee dos espléndidas muestras de dicha popularidad que *El concierto* de Mattia Preti: *El violinista alegre* de Guerit van Honthorst y el *Pescador tocando el violín* atribuido a Franz Hals (Siglo XVII, Pintura Holandesa, Apartado La Música y lo Humano).

13. Violín, viola y violonchelo constituyen, desde el siglo XVIII, el cuarteto moderno (con dos violines) al que se añadirá después el contrabajo. El bajo de violín, hacia 1700 tomó el nombre de violonchelo al mismo tiempo que la afinación actual. En la segunda mitad del siglo XVI y primeros años del XVII apareció el *violino piccolo* (una cuarta más agudo que el violín) al que Monteverdi llamó violín “a la francesa” incluyéndolo en su *Orfeo*.

14. P. Baillot: *L'Art du Violon. Nouvelle Méthode dédiée à ses élèves* (version en alemán y francés). Chez les fils de B. Schott. Maguncia y Amberes, 1834 (disponible *online*).

15. A. Valera Cases: *El músico “in situ”*. Alpuerto. Madrid, 1988, p.15.

DATOS BIOGRÁFICOS

Mattia Preti, conocido también como *il Cavaliere Calabrese*, fue uno de los pintores más prolíficos de la escuela napolitana del siglo XVIII¹.

Nació en Taverna (Catanzaro), en la península de Calabria, el 24 de febrero de 1613. Muy pronto mostró grandes aptitudes para la pintura por lo que siendo todavía muy joven, hacia 1628, se trasladó a Roma donde se había instalado como pintor su hermano mayor, Gregorio. En esta ciudad aparece mencionado por primera vez en la Accademia di San Lucca, en 1632. Un año después, ya aparece inscrito, junto con su hermano, como pintor. También realizó estudios de Filosofía, Matemáticas, Perspectiva y Arquitectura, y se interesó por la lectura de la *Sacre e Profane Istorie*. En 1636, los dos hermanos vivían en el barrio de San Biagio a Montecitorio².

Se cree que pudo haber sido discípulo de Giovanni Lanfranco. Pero de lo que no hay duda es de que se interesó de manera especial por el peculiar estilo de Caravaggio, que, aún fallecido veinte años antes, influiría notablemente en la pintura de muchísimos artistas de la época, tanto italianos como holandeses, franceses y españoles.

Mattia también se interesó por la obra de los seguidores nórdicos y calabreses de Merisi. Durante su estancia en Roma, el pintor contó con la protección de Giulio Rospigliosi, gran aficionado al arte, que llegó a ser elegido papa con el nombre de Clemente IX, en 1667.

Pretti estuvo también en Venecia, Bolonia y Parma, así como en Holanda y Francia. Es posible que en su juventud viajara también a España. Sus constantes viajes le acarrearían fama de *giramondo* (trotamundos).

Su primera obra fechada la encontramos en Roma, en 1642. Se trata de unos frescos³ para San Carlo ai Catinari. Años después, entre 1650 y 1651, realiza las pinturas para la capilla mayor de la iglesia de Sant'Andrea della Valle.

En 1656, se le localiza en Nápoles, donde conocerá la obra de Ribera, y donde entra en contacto con Lucas Jordán. A esta época pertenece las series de San Pietro a Majella y de Sant'Agostino degli Scalzi.

Entre 1658 y 1661, trabajó en Roma, en los frescos para el Palacio Dori-Pamphili de Valmontone. A partir de 1661, se establece definitivamente en Malta, donde fue nombrado pintor oficial y *cavaliere di grazzia* de la orden de San Giovanni di Gerusalemme (Orden de Malta), por el papa Urbano VII⁴. A esta última etapa pertenece la serie de la *Historia del Bautista* para la catedral de San Giovanni y la decoración del

oratorio dei Cavalieri Ospitalieri de La Valletta. En estos últimos años trabajó también como arquitecto.

Murió en La Valleta el 16 de febrero de 1699.

Son muchas las leyendas en torno a su vida. Se dice que fue pendenciero y amigo de aventuras, siguiendo también así el modelo caravaggesco.

En Nápoles, al parecer, llegó a estar condenado a la última pena por haber matado a un hombre. La sentencia fue condonada a cambio de una serie de frescos para las Puertas de la ciudad (actualmente perdidos, se conservan los bocetos en la Galleria Capodimonte), conmemorativos de la epidemia de peste que, en 1656, asoló Nápoles⁵. Otra leyenda cuenta que murió como consecuencia de la infección causada por un pequeño corte que le hizo el barbero al afeitarlo. (Bernardo de Dominici dice que murió de una gangrena que le impedía ejercer la pintura ... *la quelle egli chiamava la sua diletta sposa* -“a la que él llamaba su preciosa esposa”-)6. Mattia solía decir al final de su vida (murió con 86 años), que: ...*allora ch'egli era assai vecchio conosceva quanto fusse difficile la pittura, chiamandola coll'aforismo d'Ippocrate “Ars longa, Vita brevis”, e si dolea, che cominciasse in lui la cognizione del buono, quando finiva la vita.* (“...ahora que él era tan viejo conocía cuán difícil era la pintura a la que llamaba con el aforismo de Hipócrates “*Ars longa, Vita brevis*”, y se lamentaba de que comenzase a conocer lo realmente bueno, cuando acababa su vida.”)6.

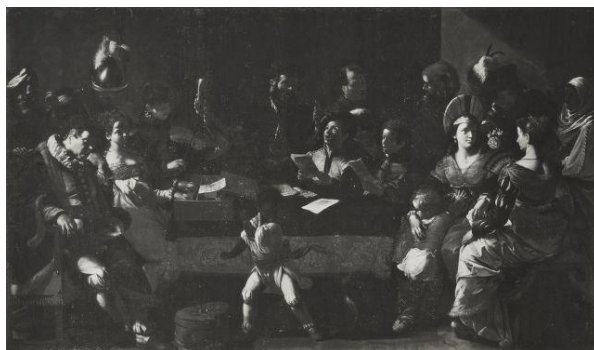
NOTAS

- 1 Véase, J. T. Spike: *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*. Museo civico de Taverna. Taverna, 1999.
2. Obras de los dos hermanos están reproducidas en J. T. Spike: *Catalogo delle Opere di Mattia e Gregorio Preti a Taverna*, Museo Civico. Taverna, 1997.
- M. Borobia, *op. cit.*, p. 320.
3. La actividad de Preti como pintor de muros, a la que dedicó gran parte de su vida, ha sido considerada por algunos críticos como revolucionaria por los sistemas empleados. En un primer momento utilizó grandes lienzos que adosaba a bóvedas y techos; posteriormente, pintaba directamente sobre la pared con una preparación al aceite.
4. Véase el catálogo de la exposición *Mattia Preti e l'Ordine di San Giovanni tra la Calabria e Malta*. Rende. Museo Civico. Marzo - Junio 1999.
5. G. A. Galante, N. Spinosa: *Guida sacra alla città di Napoli*. Società Editrice Napoletana. Nápoles, 1985, pp. 49, 105, 235.
6. En B. de Dominici: *Notizie della vita del cavaliere fra Mattia Preti, Scultori ed Architetti Napoletani*. Zefirino Micaleff. Malta, 1864 (se puede consultar *on line*).

ILUSTRACIONES



1. *Concierto*. Mattia Preti



2. *Concierto*. Mattia Preti



3. *Concierto de los ángeles*.

Guadenzio Ferrari



5. *Cantantes*. Mattia Pretti



4. Violín de 1560. Andrea Amati



5. *Homero ciego*. Mattia Preti

PINTURA FRANCESA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



ANTOINE LE NAIN

Los jóvenes músicos

H. 1640.

Óleo sobre cobre.

19,5 x 25,5 cm.

Instrumentos musicales: violín de bolsillo (*pochette*) y pequeño pandero.

En las reducidas dimensiones de este cuadro, Antoine Le Nain recoge una vez más una escena de niños. En esta ocasión, el grupo lo forman cinco figuras que se destacan sobre un fondo oscuro sin el menor atisbo de paisaje ni de ningún elemento que pueda crear profundidad. El suelo también es muy difuso; podría pertenecer tanto a un exterior que reflejase una calle de un pueblo o a un interior del que se pretendiera mostrar un rincón. Las cinco figuras están colocadas de una forma peculiar: tres de ellas, las situadas en primer plano, corresponden a tres niños músicos, y las otras dos, a dos niñas que están en actitud de escucha, ambas situadas más en segundo plano y a la espalda de los chicos: esta distribución es chocante, pues en vez de estar delante de ellos, para contemplarles mientras tocan y cantan, parece que únicamente buscan ser vistas por el espectador. La niña que nos mira de frente no parece interesarle lo que se está interpretando en ese momento aunque su compañera, sí parece tener una actitud de escucha. Otra posible interpretación de la composición es que el grupo esté formando un corto desfile (aunque en este momento detenido), encabezado por el niño que toca la *pochette* y gira la cabeza para escuchar mejor a sus compañeros.

Enseguida llama nuestra atención la humilde vestimenta de los chicos. El artista ha querido destacar esta característica al presentarnos al que está situado más a la derecha del espectador desprovisto de una de sus alpargatas y con un posible desgarró en el pantalón que hace tiempo dejó de ser blanco, pero en el que el pintor ha hecho incidir un foco de luz, lo mismo que sobre la cofia blanca de la niña situada a la izquierda. Los otros dos chicos muestran sus alpargatas bien sujetas a los tobillos mediante profusas vueltas de las cintas. El que está en el centro, tiene las manos metidas en los bolsillos de

su amplio pantalón; su chaquetilla parece quedarle pequeña y aparenta estar mal abrochada. A diferencia de sus dos compañeros no lleva sombrero y nos muestra su rubio cabello alborotado (es la misma figura que aparece en el centro de *El viejo flautista* -fig. 1- del Detroit Institute of Arts, con el pelo algo más largo y la expresión más alegre); no toca ningún instrumento, pero podría estar cantando quedamente (apenas tiene entreabiertos los labios), incluso silbando, pues nos parece ver sus labios ligeramente fruncidos. Su mirada también se dirige al espectador, pero es una mirada triste; tampoco en sus compañeros hay rastro de alegría o diversión.

La vestimenta de las dos niñas es sencilla pero decorosa; sus vestidos están confeccionados con buenos paños, aunque su aspecto es de campesinas con el indispensable delantal y la cofia. Su condición nos viene indicada también por su postura, con las manos cruzadas sobre el vientre.

El color ocre, en diferentes gamas, domina la escena y consigue un ambiente oscuro al mismo tiempo que hace resaltar tres manchas rojas (la chaquetilla de la niña de la izquierda, la del niño con las manos en los bolsillos y las calzas del que toca la *pochette*), y otras dos azules (los delantales de las dos niñas y la chaquetilla de la que nos está mirando); colores favoritos de Antoine Le Nain para sus escenas costumbristas.

Pasemos a analizar los dos instrumentos que aparecen en manos de los niños.

El pequeño cordófono que está tocando nuestro músico de una sola alpargata, pertenece a la familia del violín y como éste, posee un largo mástil sin trastes y cuatro cuerdas. Posee la misma afinación que el violín pero a la octava aguda o, menos frecuentemente, afinadas una cuarta o una quinta más agudas.

En nuestro país este instrumento se le conoce como “violín de bolsillo” y “violín de faltriquera”. Su nombre, en francés es *pochette*¹; en inglés, *kit violin* o solamente *kit*; en alemán, *Taschengeige* y *Tanzmeistergeige*; en italiano, *pochetto* y, también, *sordino*.

Nos hemos referido anteriormente a la *pochette* en el estudio del cobre de David Teniers el Joven y Jan van Kessel el Viejo, *La rendición de los rebeldes sicilianos a Antonio Moncada*, (Siglo XVII. Pintura Flamenca. Apartado La Música y lo Simbólico).

Este pequeño instrumento aparece en el siglo XVI y goza de gran estima en los países de Europa occidental (no es este el caso de España, donde se siguió utilizando el rabel en la música popular tradicional). Su uso se extiende a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Uno de los ejemplares más antiguos data de 1520 y se conserva en el Musikhistorische Museum de Copenhague.

En el siglo XIX, tenemos noticia de una puntual reaparición de este instrumento pues Louis Clapisson² lo utiliza como solista para la gavota de su ópera *Les trois Nicolas*, estrenada en la Opera-Comique de París en diciembre de 1858. La elección de este instrumento, sin duda se debió a que el compositor había adquirido meses antes una *pochette* de Antonio Stradivari fechada en 1717 (fecha que nos indica que pertenece al mejor momento de la producción del luthier de Cremona). Actualmente esta *pochette* se encuentra en el Musée de la Musique de la Cité de la Musique, de París -fig. 2-. Este instrumento posee una caja con escotaduras semejantes a las de los famosísimos violines, aunque sus hombros y panza son marcadamente angostos; el cordal, el clavijero y el batidor son iguales que los de sus “hermanos mayores” y como ellos, los oídos tienen forma de “f”.

Existen dos tipologías bien diferenciadas de *pochettes*. Una de ellas, la denominada *pochette bateau*, presenta una caja acústica estrecha y alargada como un barco, por lo que está mucho más próxima a la de la giga o a la del rabel que a la del violín, puesto que, igual que en los dos primeros, forma una sola pieza con el mástil que es corto y redondeado. Hemos hablado anteriormente de este instrumento en el estudio de *La Virgen de la Humildad* de Cenni de Francesco. (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino). Dos ejemplos de este último instrumento, en manos de ángeles niños, lo tenemos en *La Natividad* -fig. 3- de Juan Correa de Vivar (Madrid, Museo Nacional del Prado), aunque con la colocación del instrumento a la manera árabe, es decir, apoyado sobre la rodilla. También lo podemos ver en *Virgen con el Niño y dos ángeles músicos* -fig. 4- de Piero di Cossimo (Venecia, Fondazione Giorgio Cini). En este último cuadro, el sonriente ángel lo apoya sobre el pecho, pero, curiosamente, no está construido en una sola pieza sino que posee un mástil fijado a la caja armónica como ocurre en la cítola, por tanto, nos hace suponer que Di Cossimo ha representado un instrumento imaginario aunque realizado con elementos de instrumentos reales.

En el Museo de Instrumentos de Música de Bruselas, se conservan cinco *pochettes* del siglo XVII -fig. 5-; cuatro de ellas, las construidas en Amberes, Gante y Bruselas, son muy parecidas a la representada por Antoine Le Nain.

En las *pochettes bateaux*, la longitud puede variar entre 35 y 50 cm. y la anchura, a la altura del puente, es de 4 a 5 cm. En los primeros instrumentos, los dos oídos simétricos tenían forma de “C” pero más tarde aparecen en forma de “f”. Con frecuencia, el clavijero suele estar rematado por una cabeza esculpida.

Este tipo de instrumento es el que nos presenta Antoine Le Nain en nuestro cuadro y es el mismo que aparece en un lienzo de dimensiones algo mayores: *Preparación para la danza*, fechado hacia 1650 y perteneciente al Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, aunque, en esta ocasión, el niño que nos mira fijamente ha colocado el instrumento sobre su hombro, como los violinistas profesionales.

El otro tipo de *pochette* es el denominado *pochette violon* -fig. 6- cuya forma, como ya hemos dicho, es semejante a la del violín. Un ejemplo, junto con otras de las más *pochettes* más frecuentes, lo encontramos en el National Music Museum de Vermeillon (Dakota del Sur).

Existen también otros instrumentos con cuerpos más parecidos a la viola e incluso a la guitarra; por ejemplo, la *pochette d'amour* que proviene de la viola de amor y hereda de ella sus cuerdas simpáticas. Se conserva un instrumento de estas características construido por Giovanni Battista Genova y fechado en 1765, en el Royale College of Music de Londres.

Otra variante es la llamada *pochette bâton*, en alemán, *Stockffidel*, que así define Felipe Pedrell, en su Diccionario Técnico de la Música de 1897: “Canne- pochette (fr.) Aparato en forma de baston que contenía a la vez una *pochette* o violín de reducidas dimensiones y el correspondiente arco destinado a los maestros de baile”³.

Las *pochettes* se tocaban con un arquillo corto, de unos 38 a 40 cm. de longitud y se apoyaban de forma inclinada (tal como nos lo muestra el niño de nuestro cuadro) o perpendicular al cuerpo, a la altura del pecho o de la cintura⁴. Todos estos instrumentos tenían la posibilidad de guardarse tanto en los bolsillos de los amplios calzones de las gentes humildes como en los bolsillos de las elegantes casacas de los maestros de danza. En el primer caso, el instrumento era sin duda una *pochette bateau* realizada con una madera sencilla y, en ocasiones, sólo poseía tres cuerdas con diferentes afinaciones.

En el caso de los maestros de danza de la realeza y de la nobleza, podía tratarse de este mismo instrumento pero construido en maderas nobles como nogal, arce, cerezo, ébano, y llevar adornos de marfil, carey y plata. Aunque el instrumento que utilizaban más frecuentemente para su cometido era la *pochette violon* y sus equivalentes en Inglaterra y Alemania: *kit violin* y *Tanzmeistergeige*. Es decir, un violín de reducidas dimensiones aunque variables, con un mástil del mismo tamaño que el del violín, entallado en la misma pieza de madera de la tabla del fondo y formando cuerpo con ella.

Las sencillas *pochettes* eran utilizadas en Francia por músicos semiprofesionales que recorrían las tabernas de los pueblos o eran llamados con ocasión de un evento especial

con el fin de acompañar bailes tales como, *branles*, *farandoles* o *contredanses* y sus equivalentes inglesas, las *country dances*. Estas danzas pasarían más tarde a las cortes y, tras su depuración y refinamiento, volverían de nuevo a las gentes del campo aunque necesitando ser adaptadas y enseñadas por “maestros” más o menos profesionales⁵.

El timbre de las *pochettes* era particularmente estridente pero era preciso que sobresaliese por encima del ruido de fondo que imperaba en los lugares donde se celebraban reuniones o en los bailes que se realizaban al aire libre.

Estos instrumentos también sirvieron como juguetes, como es el caso de la *pochette* del Gran Delfín -fig. 7- que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres, tallada en marfil, igual que el arco que la acompaña.

Durante los carnavales de febrero de 1607, tuvo lugar el estreno en Mantua de *L'Orfeo*, *favola in música* de Claudio Monteverdi. Las primeras representaciones se realizaron en la “Accademia degl'Invaghiti” y unos días más tarde, pasaron al teatro del palacio del duque de Mantua. En 1609, se publicó por primera vez en Venecia. En la primera página aparecen los instrumentos requeridos y se especifica: *duoi violini piccoli alla francese* o, lo que es lo mismo, dos *pochettes violon* que intervienen únicamente al comienzo del segundo acto.

En época de Johan Sebastian Bach, la danza estaba incluida entre las enseñanzas de las instituciones educativas alemanas.

Klaus Eidam nos lo relata así:

El instituto del viejo convento de San Miguel en Lüneburg es una escuela muy varia. Los estudiantes becarios son los más pobres. Después vienen los burgueses, cuyos padres pueden pagar escuela y manutención y que componen el Chorus Simphoniacus. A continuación vienen los jóvenes señores de la nobleza, reunidos en una “academia de caballeros” y que se hacen servir por los otros. La academia de caballeros está formada al estilo fino de la época, que era entonces, naturalmente, el francés. Incluso el idioma usual era el francés.

La educación comprendía también la danza francesa, para lo cual había contratado un profesor francés de danza, Thomas de la Selle. La enseñanza de baile no va sin música, y Monsieur de la Selle la hacía él mismo con su pequeño violín, llamado pochette porque cabía en un bolsillo de su casaca. De él se aprendían las auténticas formas de danza francesas: courante, gavotte allemande, sarabande gigue, bourrée y menuet. Razón suficiente para hacerse amigo de él. Además, este de la Selle, no era sólo maestro de danza, sino un verdadero músico que participaba en los conciertos de la

*corte en Celle, los que daba, totalmente al estilo francés, el duque de Braunschweig-Lüneburg, pues se había casado con una dama de la nobleza francesa y no estaba menos decidido que otros príncipes alemanes (el de Eisenach, por ejemplo) a hacer de su corte un pequeño Versailles. Lo cual comprendía, una orquesta francesa, que tocaba, naturalmente, música francesa*⁶.

En nuestros días, el *luthier* suizo afincado en Roma, Claude Lebet, poseedor de sesenta y ocho *pochettes*, ha publicado un interesante libro con una amplia iconografía recogida en pinturas, con manuscritos y fotografías de estos instrumentos. El autor relata los celos, las rivalidades y las disputas por cuestiones económicas entre los maestros de danza y los maestros de música en la corte del Rey Sol⁷.

Molière nos ha dejado un ejemplo de estos maestros de danza en su comedia-ballet *Le bouregois gentilhomme* representada por primera vez el 14 de octubre de 1670, ante la corte de Luis XIV en el castillo de Chambord. El propio Molière hacía el personaje de Monsieur Jourdain. La música de Jean-Batiste Lully, está presente a lo largo de toda la obra y sobresale especialmente en las entradas de los diferentes ballets⁸ cuya coreografía se debe al tercer artista que contribuía al espectáculo, el bailarín y coreógrafo, Pierre Beauchamp⁹.

Recogemos aquí el diálogo entre Monsieur Jourdain, el maestro de música y el maestro de danza, momentos antes de enfrentarse éstos últimos al maestro de esgrima y al maestro de filosofía, en el acto II:

Monsieur Jourdain: Mais surtout, que le ballet soit beau.

Maître de Musique: Vous en serez content, et, entre autres choses, de certains menuets, que vous y verrez.

Monsieur Jourdain: Ah! les menuets sont ma danse, et je veux que vous me les voyiez danser. Allons, mon maître.

Maître à danser: Un chapeau, Monsieur; s'il vous plaît. La, la, la; la, la, la, la, la, la; la, la, la, bis; la, la, la; la, la. En cadence, s'il vous plaît. La, la, la, la. La jambe droite. La, la, la. Ne remuez point tant les épaules. La, la, la, la, la; la, la, la, la, la. Vos deux bras sont estropiés. La, la, la, la, la. Haussez la tête. Tournez la pointe du pied dehors. La, la, la. Dressez votre corps.

Monsieur Jourdain: Euh?

*Maître de musique: Voilà qui est le mieux du monde*¹⁰.

(Señor Jourdain: Pero sobre todo que el baile sea bello.

Maestro de música: Estaréis contento y, entre otras cosas, algunos minués que ya veréis.
Señor Jourdain: ¡Ah! los minués son mi danza y quiero que me los veáis bailar. Vamos maestro.

Maestro de danza: Un sombrero, señor, por favor. La, la, la; la, la, la, la, la, la; la, la, la, bis; la, la, la; la, la. Con ritmo, por favor. La, la, la, la. La pierna derecha. La, la, la. No mováis tanto los hombros. La, la, la, la, la; la, la, la, la, la. Vuestros dos brazos están deformados. La, la, la, la, la. Levantad la cabeza. Volved la punta del pie hacia fuera. La, la, la. Enderezad vuestro cuerpo.

Monsieur Jourdain: ¿Euh?

Maestro de música: He aquí al mejor del mundo).

En la City Art Gallery de Glasgow existe otra versión de los *Jóvenes músicos* (*Niños campesinos*) -fig. 8-, de las mismas dimensiones que nuestro cuadro, si bien, en la escena de Glasgow, son seis las figuras que ha representado Antoine Le Nain colocándolas delante de una chimenea apenas esbozada. Creemos distinguir dos niñas y cuatro niños, pues la niña más pequeña tapa casi todo el cuerpo de la figura que tiene detrás. La colocación del grupo es un tanto desconcertante, lo mismo que ocurre con la dirección de sus miradas: cada uno de ellos la dirige a un punto diferente. Pero, lo que más ha llamado nuestra atención es observar el interés del artista por resaltar la diferencia de clase social entre estos niños, especialmente acentuada en los dos jóvenes músicos que se dan la espalda. Uno de ellos, está tocando la misma *pochette* que toca el niño de nuestro cuadro, además de tener la misma postura y ocupar el mismo lugar en la composición. El otro niño, ha cambiado el pequeño pandero por un *flageolet* (flautilla de pico)¹¹. El primero aparece elegantemente vestido y tocado con un original sombrero, mientras que su compañero, está descalzo, vestido con harapos y lleva el mismo sombrero cónico y deshilachado que el niño de nuestro cuadro. A ninguno de los dos muchachos parece incomodarle esa diferencia social (¿nos quieren decir que lo importante es hacer música juntos?), diferencia que también está presente en los otros niños. Así, tenemos a la izquierda a una jovencita vestida como nuestras dos campesinas, incluso con la misma postura de éstas, y a su lado, una niña pequeña vestida con finas ropas y peinada cuidadosamente. Junto a ella y algo tapado por el niño del *flageolet*, otro muchacho de la misma edad que sus compañeros músicos, aparece elegantemente vestido; lleva la cabeza descubierta pero su chaquetilla sobre la que asoma un blanco y fino cuello a la moda que, junto a sus zapatos con lazadas, nos dan

idea de su buena posición social. Al niño que está detrás, y del que sólo vemos medio cuerpo, es más difícil clasificarlo por su vestimenta, pero estaría más cerca del ambiente campesino que del aristócrata o burgués.

La elección de estos personajes, de tan diferente clase social así como su extraña participación en la escena representada, induce a pensar si Antoine Le Nain utilizaba estas obras de pequeño formato a modo de muestrario ante sus potenciales clientes, o bien, las empleaba a modo de archivo para utilizar las diferentes figuras en futuros encargos.

Además de este cuadro, hemos analizado otros de Antoine y de Mathieu donde está presente una *pochette* o un *flageolet* y nos hemos encontrado escenas de danza con personajes de diferente condición social como es el caso de *Los preparativos para la danza* -fig. 9-, fechado en 1643. En esta obra de Antoine (perteneció a la antigua colección de Gabriel Cognacq, actualmente en paradero desconocido), vemos a siete niños; el de la derecha, es el mismo que toca la *pochette* en el cuadro de Glasgow.

En otro de los cuadritos de nuestro artista, (¿también muestrario?) aunque en esta ocasión sobre tabla, el titulado: *Tres jóvenes músicos* -fig. 10- (Los Angeles, County Museum of Art, h. 1630), la *pochette* cede protagonismo a la guitarra que está en manos del joven situado a la izquierda, en primer plano. Su atuendo es un tanto curioso: sobre su hombro derecho cae una tela formando amplios pliegues, en la que el artista se ha esmerado en el juego de luces para plasmar el efecto de la seda; los otros dos músicos están situados detrás de una pequeña mesa, uno está tocando una *pochette* mientras que el otro canta y sostiene una partitura en sus manos. El aspecto de ambos es mucho más infantil que el del guitarrista y su vestimenta mucho más humilde.

A Mathieu, el más pequeño de los tres hermanos, se le han atribuido varios cuadros relacionados también con temas de música y danza. En *Los preparativos para la danza* de la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe (h. 1650), un muchacho correctamente vestido, situado a la izquierda de la composición, toca una *pochette*. En esta ocasión, la posición del instrumento es la utilizada por los violinistas profesionales, es decir, apoyada sobre el hombro. El centro de la escena lo ocupan tres niñas pequeñas, dos de las cuales muestran elegantes y pesados vestidos; sin embargo, la tercera, aparece con un sencillo atuendo de campesina. Todas ellas tienen colocados los brazos en actitud de iniciar una danza de corte. Cuatro personajes adultos las contemplan: tres de ellos, muy elegantes, el cuarto, es una campesina con las manos cruzadas sobre su regazo.

Otras lecciones de danza de este mismo artista son diferentes; se tratarían, más que de retratos de grupo, de escenas de género. En estas ocasiones las niñas que bailan parecen pertenecer a una misma familia y van muy bien vestidas, lo que indicaría su prestigio social. Por otra parte, comprobamos que los músicos son profesionales. Las dimensiones de los cuadros son casi idénticas (alrededor de 0,95 x 1,20) y están fechados entre 1655 y 1660. De ellos, dos presentan el mismo paisaje convencional de fondo¹². En el que pertenece a la colección de Arthur Sambon de París¹³, aparece sentado el maestro de danza, elegantemente ataviado, igual que sus alumnas: seis niñas con refinados vestidos, todos con el mismo cuello de encaje, se dan la mano para iniciar un baile en cadena o en corro¹⁴. El maestro tiene colocada su *pochette*, no como lo haría un profesional, sino como los humildes niños de Antoine. Bajo la marcada sombra de una encina (aunque las nubes de fondo parecen anunciar tormenta) el maestro, correctamente vestido, toca las primeras notas de la danza con su *pochette*. En primer plano se destaca una de las niñas que nos mira orgullosa de encabezar la cadena. El instrumentista está pendiente de esta joven. Tras él, un hombre presencia la escena y, a lo lejos, un paseante vuelve la cabeza para contemplar lo que sucede.

En *Niños bailando* -fig. 11-, del Cleveland Museum of Art de Ohio, el pintor incluye, además de cuatro niñas de diversas edades, dos varones jóvenes, con atuendo semejante al del paseante del cuadro anterior. El músico, está sentado, de espaldas; aún así, es de suponer que está tocando su *pochette* pues la danza ya ha empezado y las niñas están realizando un “puente”. El paisaje de fondo es el mismo, aunque esta vez sólo asoman unas ramas de la encina.

En *La lección de danza con músico negro* -fig. 12-, (en paradero desconocido) ¹⁵, Mathieu nos cuenta una historia muy particular. Además del insólito instrumentista de raza negra que toca la *pochette*, aparece la figura de una joven, con un llamativo escote, que parece sostener en su mano derecha un *flageolet* mientras que con la izquierda podría estar marcando el ritmo sobre el hombro del joven negro (¿será ella la “maestra” de danza? o ¿es también otra intérprete profesional de la que el músico está pendiente esperando que le dé la entrada?). Las cinco niñas, vestidas todas iguales, contemplan a la pareja, atentas para iniciar el baile en cadena.

Dejamos las lecciones de danza y volvemos a nuestro cuadro.

El instrumento que está tocando el otro niño que se cubre con una capa, es un pequeño pandero. Se trataría del membranófono que, en francés, recibe el nombre de *tambour de basque*, pero, en este caso, aparece desprovisto de sonajas.

Ya hemos analizado anteriormente este instrumento en el estudio de la *Bacanal* de Giulio Carpioni (Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino). Recordemos las diferentes maneras con que se puede hacer vibrar una membrana: con los dedos, con la palma de la mano abierta, con el puño cerrado, con una baqueta y resbalando la yema de los dedos. No nos atrevemos a asegurar que es de esta última manera como lo hace nuestro niño. Su pulgar derecho parece estar resbalando muy cerca del arco de madera mientras que su mano izquierda estaría sujetando el instrumento tan cerca de la derecha, que seguramente chocarían ambas manos. ¿Se tratará, pues, de dos pequeños panderos que se entrechocan?. La duda se nos plantea por la explicación que da Percy A. Scholes al referirse a este instrumento:

*...se menciona en el tratado de Berlioz (1843) como muy usado en la orquesta, (el pandero) y allí se habla también de su excelente “efecto de conjunto” si se los hace sonar como platillos para marcar el ritmo en escenas de danza y orgía*¹⁶.

Tampoco nos es posible precisar si la escena ocurre en tiempo de Navidad. Pero no podemos dejar de evocar los niños de nuestro país que, especialmente en los pueblos de Castilla y Andalucía, entonaban villancicos acompañados de una pandereta y un rabelillo esperando recibir algún aguinaldo. El conocido estribillo de unos de estos villancicos así lo recoge:

*Zumba, zúmbale al pandero,
Al pandero y al rabel.
Toca, toca la zambomba.
Dale, dale al almirez.*

Como hemos podido comprobar, la *pochette* es muy frecuente en la obra de los hermanos Le Nain pero sin duda es el *flageolet* el instrumento que aparece en un mayor número de cuadros.

En primer lugar, en las diferentes versiones que existen de *El viejo flautista*.

De Antoine es el pequeño óleo sobre cobre (1642), del Detroit Institute of Art, en el que la única niña del grupo y el niño de la chaquetilla roja con las manos en los bolsillos son semejantes a dos de las figuras de nuestro cuadro. A Louis pertenecen, el *Interior con viejo flautista* (h.1642) del Kimbell Art Museum de Fort Worth, y el *Interior campesino con viejo flautista*, de una colección privada de Inglaterra (existe una copia en el Musée des Beaux Arts de Lille). De Mathieu es *El concierto* (h. 1650), del Musée des Beaux Arts et d'Archéologie, de Laon, donde además de un viejo flautista, aparece un hombre con un laúd, una mujer con una guitarra y, entre ellos, un muchacho cantando. También del joven Le Nain, aunque sólo atribuido, son *Los músicos* (1677), de la Dulwich Gallery de Londres, donde el viejo flautista vuelve a estar acompañado de una joven con una guitarra.

Niños tocando un *flageolet* aparecen con enorme frecuencia en la obra de los tres hermanos:

Antoine, además de acompañando a una *pochette* como hemos visto anteriormente, lo incluye en *Retratos en un interior* (1647), París. Museo del Louvre.

Louis, en *El flautista* (1640) y en *El descanso del caballero* o *Paisaje con figuras* (1640), ambos en el Victoria and Albert Museum de Londres; en la *Visita a la abuela*, San Petersburgo, Museo del Ermitage; en *La carreta* o *El regreso de la siega* (1641) y en la *Familia en un interior* (h. 1642), ambos en el Museo del Louvre; así como en el *Paisaje con capilla* (1640-1645), del Wadsworth Athenaeum de Hartford (donde es difícil determinar si es una figura masculina o femenina la que aparece tocando este instrumento).

Mathieu nos lo muestra en el *Interior de una caballeriza*, Laon, Musée des Beaux Arts et d'Archéologie; en *El flautista* o *El bastión*, Londres, Victoria and Albert Museum; y en *Campesinos en una taberna*, San Petersburgo, Museo del Ermitage.

No son sólo éstos los instrumentos de cuerda que han reflejado en sus obras los Le Nain. El laúd aparece en dos de los cuadros que se conservan en el Louvre y que se han atribuido a Antoine y a Louis: en la *Reunión musical*, llamado también *Reunión de familia* (1642), y, en *La Academia*, llamado también *Reunión de aficionados*. En este último, uno de los caballeros académicos que está sentado tras la mesa, sostiene el laúd, no con sus manos, pues éstas muestran una cuerda del instrumento, sino sujetándolo entre la mesa y su vientre y con el mástil apoyado en su brazo izquierdo. (Nos habría gustado saber de quién fue el interés en mostrar el momento en que se cambia una de las cuerdas del instrumento, si del retratado o de los retratistas).

Y, como final de este recorrido instrumental por la obra de los Le Nain, sólo nos queda mencionar el violín que aparece en la *Comida de campesinos* (1640), atribuida a Louis, también perteneciente al Louvre, donde el instrumento, en manos de un niño de aspecto muy humilde, está sujetado contra el pecho y frotado con un arco muy corto.

NOTAS

1. Nos hemos referido anteriormente a este instrumento con el nombre francés de “pochette” y así seguiremos haciéndolo en adelante por ser este término el utilizado con más frecuencia en todos los idiomas
2. Louis Clapisson (1808-1866), destacado violinista de origen napolitano (aunque de familia francesa) y famoso compositor de ópera. También ejerció como profesor de armonía en el Conservatorio Nacional Superior de París. En 1860 donó a esta institución su espléndida colección de instrumentos de cuerda y fue el primer conservador del museo de dicho conservatorio creado tras la adquisición de su colección.
3. F. Pedrell: Diccionario Técnico de la Música, edición facsímil. Maxtor. Valladolid 2009, entr. Canne-pochette, p.65
4. Hemos visto esta misma colocación en el caso del violín que aparece en *El concierto* de Mattia Pretti, (Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Humano)
5. Además de las *branles* y *gallardes* renacentistas, otras danzas de los siglos XVII y XVIII como *allemandes*, *courantes*, *musettes*, *gavottes*, *gigues*, *chaconnes*, *menuets* y *zarabandes* darán lugar a una de las formas instrumentales más características de la música barroca, la suite. Las suites francesas y las suites inglesas para clave, junto con las suites para violonchelo, de Johan Sebastian Bach, y las suites de George Frederick Haendel para tecla, y especialmente, su “Música acuática” y su “Música para los reales fuegos de artificio” son un espléndido ejemplo de estas danzas “para escuchar”. Véase al respecto, K. Honolka y otros: *Historia de la Música*, (tit. orig. *Knaurs Weltgeschichte der Musik*), EDAF. Madrid, 1979. “De la danza a la suite”, pp.151, 152.
6. K. Eidam: *La verdadera vida de Johan Sebastian Bach*. Trad. J. A. Padilla; prólogo de E. Martínez Mihura. Siglo XXI. Madrid, 1999, p. 21.
7. C. Lebet: *La pochette du Maître à danser – La pochette del maestro di danza – The Dance Master’s Kid*. Edición limitada del autor en francés, italiano e inglés, 1ª ed. 1999, 2ª ed. 2007.
8. Entre las danzas incluidas en esta comedia-ballet hay dos minués, una zarabanda, una *bourrée*, una gallarda, una gavota, una *loure*, una chacona, y un *air* “de los españoles”.
9. Pierre Beauchamp (1631-1705), fue maestro de ballet en la “Académie Royale de Musique” y “Compositeur des Ballets du Roi”. Se dice que durante más de veintidós años dio clase de baile cada día a Luis XIV.

10. Molière: *Oeuvres de Molière Avec des notes de divers commentateurs*. Chez Lefèvre, libraire-éditeur. Paris 1835.
11. El *flageolet* es una flauta recta de unos 20 cm. de longitud provista de cuatro agujeros frontales y dos posteriores para los pulgares; para darle mayor extensión se le añadieron algunas llaves. Se utilizó desde el siglo XVII hasta el XIX, sobretudo en los bailes típicos de los pueblos y, algo menos, en ambientes burgueses. Su timbre es menos estridente que el del flautín. En el Museo de Instrumentos de Bruselas se conserva un *flageolet*, copia de un instrumento de 1608 de la *gilde de Saint-Sébastien de Loreken*. Está construido a partir de un cuerno de carnero y está adornado con seis anillos de plata donde están grabados los nombres de los miembros de la *gilde*.
12. Antoine nunca ha utilizado el paisaje en sus fondos.
13. Reproducido en P. Fierens : *Les Nain*. Librairie Floury, París 1933, lám. XCV.
14. Hemos hablado de las danzas en forma de corro o rueda (*rondel, carole*) o de cadena (*trèche, farandole*) en el estudio de *Fiesta campesina* de David Teniers el Joven, (Siglo XVII. Pintura Flamenca. Apartado La Música y lo Humano).
15. Reproducido en el catálogo de la exposición. *Les frères Nain*. Grand Palais. París oct.1978-ene.1979. Ministère de la Culture et de la Communication. Éditions de la Réunion des musées nationaux. Paris, 1978, p.215.
16. P. A. Scholes: *Diccionario Oxford de la Música*. Edhasa, 2ª ed, Barcelona 1984, entr. Percusión, c) pandero. El *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* de Berlioz marcó un hito en la historia de la orquesta y, todavía, a pesar de todos los perfeccionamientos técnicos que se han sucedido desde entonces, sigue siendo un tratado de referencia.

DATOS BIOGRÁFICOS

Los hermanos Antoine, Louis y Mathieu Le Nain nacieron en Laon y su obra está estrechamente ligada a los ambientes campesinos de la región de la Picardie.

Los tres vivieron muy unidos y siempre firmaron las obras que salían de su taller únicamente con el apellido Le Nain, sin nombre ni iniciales. Ello ha causado grandes problemas de identificación a los expertos que han intentado determinar la autoría de un elevado número de obras en las que no siempre habría intervenido una sola mano¹. En el caso de nuestro cuadro, Charles Sterling ha apreciado la obra de dos de los hermanos: la de Antoine en las cabezas y la de Louis en las posturas y los trajes².

La fecha de nacimiento de Antoine y la de sus hermanos han podido conocerse gracias a que se conservan los respectivos certificados de defunción en los que se dice que las exequias tuvieron lugar en Saint-Germain des Près y se indica su edad en el momento de la muerte, por tanto, se ha podido llegar a determinar la fecha, al menos aproximada, de su nacimiento. Antoine, el mayor, habría nacido en 1588, puesto que murió el 25 de mayo de 1648, con sesenta años. Dos días antes había fallecido su hermano Louis, nacido en 1593. Mathieu sobrevivió a sus hermanos catorce años. Durante un tiempo se puso en duda que siguiera ejerciendo como pintor después de la muerte de aquéllos, pero en 1923, Paul Jamot³ descubrió un pequeño cuadro, *La Natividad* con la firma típica de Le Nain, fechado en 1674, por lo que sólo podría ser del único hermano que todavía vivía.

El Louvre posee dos pequeños cuadros: unos sobre madera y otro sobre cobre, que son enormemente parecidos tanto por la factura como por el asunto y el espíritu. Uno titulado *Reunión de familia*, firmado y fechado en 1642; otro, titulado *Retratos en un interior*, con la misma firma, fechado en 1647. Son tan parecidos, que según Paul Janot podrían, por lo mucho que se parecen, intercambiar el título. Evidentemente, son de la misma mano y no tienen nada que ver con *Venus en la fragua de Vulcano* del museo de Reims, fechado en 1642, ni con *Almuerzo de campesinos* de la colección La Caze, fechado en 1641, ni con *El cuerpo de guardia* fechado en 1643. Según Janot estos dos cuadritos son obra de un viejo artista que no ha hecho ningún progreso entre 1642 y 1647; esta sería una pista para identificar la manera propia de Antoine, y reconocer su mano en cierto número de pinturas, generalmente de pequeñas dimensiones que muestran los mismos caracteres⁴.

Ninguna de las obras de la época de Laon ha llegado a nuestros días; la mayoría se perdieron en 1793, durante el reinado del Terror de la Revolución francesa.

En 1629, Antoine aparece registrado como maestro pintor de la abadía de Saint-Germain-des-Près, en París. Louis y Mathieu, todavía aprendices, llegarían al año siguiente a la capital. Los tres hermanos abrieron un taller en el barrio surgido alrededor de la abadía. Este barrio, en el siglo XVII, se había convertido en un apreciado emplazamiento para mansiones de la nobleza y palacetes particulares, por lo que pronto el taller de los tres hermanos adquirió una sólida reputación. En 1632, Antoine recibió el encargo del Ayuntamiento de París de retratar a los ocho miembros de la corporación municipal. Dos meses antes de morir, en marzo de 1648, y junto a sus hermanos, fundó la Academia Real de Pintura y Escultura siendo admitidos los tres como miembros fundadores.

Champfleury en su libro *Essai sur la vie et l'oeuvre des Le Nain, peintres Laonnois*⁵ transcribe la referencia que sobre los tres hermanos aparece en la *Biographie universelle*:

“Estos tres hermanos, admitidos en la academia de pintura al mismo tiempo en el año de su fundación, fueron pintores estimados y dignos de memoria no sólo por su talento, sino también por la unión fraternal de la que ofrecen un ejemplo conmovedor. Louis y Antoine trabajan a menudo en común y se ejercitan con éxito en todos los géneros de pintura; pero tratan preferentemente tanto escenas familiares, como lugares donde se fuma, tabernas, mendigos”.

Gracias al esfuerzo de Champfleury, la obra de los Le Nain fue reconocida desde mediados del siglo XIX, entrando en el Louvre en 1848. Jules Guiffrey, unos años después, aportaría más datos biográficos sobre los tres hermanos⁶.

El carácter de muchas de sus obras, con poses estáticas, casi roza lo “naïf”. Las figuras de campesinos en extrañas composiciones podrían haber ejercido cierta influencia en artistas como Millet o Courbet, gran amigo éste último de Champfleury.

El problema de la atribución de las obras a cada uno de los hermanos no está del todo resuelto aunque se viene haciendo una clasificación de acuerdo al testimonio de Louis Moreau, sieur du Bail⁷, novelista de moda, que evocaba la fama de los tres pintores antes de 1640. El escritor atribuye a Antoine los retratos y las obras de reducido formato, muchas de ellas sobre cobre, en las que aparecen representados grupos de figuras, casi siempre con niños como protagonistas hijos tanto de familias burguesas como campesinas. De Louis, serían las escenas de la vida campesina representadas en

cuadros de mayores dimensiones que los de Antoine y con una gama de colores más sobria (el origen de esta temática se ha querido ver en la influencia de Pieter van Laer, *il Bamboccio*, quien en su viaje a Roma, pasó por Francia, aunque también Paul Fierens apunta la posibilidad del viaje a Italia de Louis, donde sería bastante probable que conociese al pintor holandés)⁸. De la mano de Mathieu saldrían las obras religiosas, la mayoría de gran tamaño, como la serie de cuatro escenas de la vida de la Virgen (hoy diseminadas), que fue pintada para la iglesia de los *Pétits Augustins* en la década de 1630, aunque parece probable la intervención de sus hermanos e incluso del taller. También se le considera el autor de *El Nacimiento de la Virgen* de Notre-Dame de París. No obstante, cultivó también el género costumbrista; ejemplo de ello son *Los jugadores de tric-trac* y el retrato colectivo de *El cuerpo de guardia*, ambos en el Museo del Louvre.

NOTAS

1. Sobre el problema de la identificación de la obra de cada hermano, Véase P. Jamot: “Autour des Le Nain: De Jean Michelin à Todeschini”. *Revue de l’art ancien et moderne*, janvier, 1934, p.31.
2. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Catálogo, Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid 2009, p.467.
3. P. Jamot: *op. cit.*, p. 11.
4. *Ibid.* pp. 12, 13. Sobre la diferencia de los tres hermanos véase también el Catálogo de la exposición *Les frères Le Nain*. Grand Palais, París, oct. 1978- ene. 1979. Ministère de la Culture et de la Communication. Réunion des musées nationaux. Paris, 1978, “Note sur la distinction des trois frères Le Nain”, pp.73-87.
5. Champefleury (Jules-François-Felix Fleury-Husson): *Essai sur la vie et l’oeuvre des Le Nain, peintres Laonnois*. Ed. Fleury Ad. Chevergny. Laon, 1850, p.7. De este mismo autor, véase también: *Les peintres de la Réalité sous Louis XIII, les frères Le Nain*. Veuve J. Renouard. Paris, 1862.
6. J. Guiffrey: “Antoine, Louis et Mathieu Le Nain, nouveaux documents, 1629-1669”. *Nouvelles archives de l’Art français*. 1876, pp. 255-295.
7. Citado en M. Borobia, *op. cit.* p. 467 y, en Catálogo de la exposición, *Les Frères Nain, op. cit.*, p.215.
8. P. Fierens: *Les Nain*, Librairie Floury. París 1933.

ILUSTRACIONES



1. *El viejo flautista*. Antoine Le Nain



2. *Pochette*. París. Musée de la Musique.



3. *Natividad*. Juan Correa de Vivar



4. *Virgen con el Niño y dos ángeles*.
Piero di Cossimo



5. *Cinco Pochettes del siglo XVII*



6. *Pochette violon* (2ª izquierda)



7. Pochette del Gran Delfín



8. Jóvenes músicos (Niños campesinos).
Antoine Le Nain



9. Preparación para la danza.
Antoine Le Nain



10. Tres jóvenes músicos Antoine Le Nain



11. Niños bailando. Matheu. Le Nain



12. Lección de danza con músico negro.
Mathieu Le Nain

SIGLO XVIII

PINTURA FRANCESA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



JEAN-ANTOINE WATTEAU

Pierrot contento

H. 1712.

Óleo sobre lienzo.

35 x 31 cm.

Instrumento musical: guitarra.

Antoine Watteau, el pintor del teatro de ferias, de los personajes de la *comedia dell'arte* y de las fiestas galantes, reúne en la pequeña superficie de este cuadro, las figuras y la atmósfera de estos ambientes.

Cuando el artista llegó a París desde su Valenciennes natal, su afición por los espectáculos al aire libre y los actores ambulantes se vio colmada con los infinitos espectáculos de las ferias de la ciudad. Edmond Pilon nos lo describe así:

“En el Pont Neuf el flamenco asistía a las representaciones del Teatro de los *Bamboches* que había sucedido al de Brioché, en la feria de Saint-Laurent, entre las dos calles de los barrios de Saint- Denis y Saint Martin, en la feria de Saint-Germain des Près y el Luxemburg, en horas de inquieto paseo, de incierta y flotante ensoñación, vagando de parada en parada, de teatrillo en teatrillo, lo que pintaría algún día con tanto genio y arte: *Gilles*, los *Comediantes franceses* y el *Amor al teatro italiano*”¹.

A los cómicos italianos se les había prohibido, en 1697, actuar en su propio teatro del Faubourg de Saint-Germain, tras haber ridiculizado a madame de Maintenon en sus interpretaciones improvisadas. Sin embargo, en la Feria de Saint-Germain, seguían siendo tolerados aunque no podían hablar ni cantar, por lo que representaban sus obras en forma de pantomima. (En nuestros días, todavía es posible ver este tipo de representaciones en el pequeño teatro del Tívoli de Copenhague (Pantomimeteatret), donde Pierrot, Arlequín y Colombina no sólo interpretan una ingenua pantomima sino que también se nos muestran como notables bailarines de ballet clásico) -fig. 1-. Hubo

que esperar a la muerte de Luis XIV para que fueran de nuevo aceptados por el regente. Al regresar, en 1716, tuvieron un éxito inusitado. Se habló entonces del nuevo teatro italiano en el que la lengua italiana había sido sustituida por la francesa².

La Comédie Italienne tuvo como competidores a los teatros de feria y por ello se instaló también en la feria de Saint-Laurent, de 1721 a 1723, esperando atraer al público de aquéllos. La competencia terminaría cuando el teatro de feria más célebre, *L'Opéra-Comique*, fundado en 1714 (su repertorio estaba constituido por pantomimas y parodias), se unió a *La Comedia dell'Arte* en 1763.

El soporte dramático de los personajes de la Comedia del Arte no es el literario sino el escénico⁴. Dichos personajes provenían de la tradición popular de los *buffoni* y del carnaval de la Venecia de principios del siglo XVI y, muy pronto, dieron lugar a la aparición de los arquetipos o máscaras.

Cada arquetipo de la Comedia del Arte tenía su propio repertorio anotado en libretas o cuadernillos personales, conformando un saber que se transmitían los actores de unos a otros. Estos arquetipos se vienen agrupando en dos categorías: los llamados papeles grotescos o ridículos (*parti ridicoloe*) y los papeles serios (*parti gravi* o *serie*). Los papeles ridículos correspondían a personajes de bajo nivel social o pequeños burgueses, mientras que los papeles serios estaban destinados a la aristocracia o la alta burguesía.

Los *zanni* (o *zani* o *zane*)⁵ eran los cómicos que tenían a su cargo los papeles ridículos, especialmente, los criados masculinos: el dúo cómico compuesto por el astuto y el necio que aparece en la mayoría de los *scenari* de la Comedia del Arte. Algunas de las primeras parejas fueron Arlequín y Zany Corneto y, Arlequín y Brighella⁶. A la tradición teatral napolitana y con un carácter más grotesco, pertenecen, Coviello y Polichinela. Sobre el primer *zanno* Andrea Perrucci expone lo siguiente:

“Su tarea consistirá en liar la intriga y embrollar las cartas; los lombardos lo representan con máscara, los napolitanos sin ella y los españoles, en sus comedias premeditadas no prescinden tampoco de él (...) Lo que el primer *zanni* necesita en la Comedia improvisada es saberse todo el argumento de memorieta (como suele decirse), para plantear con frescura las acciones y las ocurrencias, sin tener que mendigarlas; igualmente debe ser presto y vivaz en las respuestas (...) meter a tiempo los chistes y las picardías pero sin que parezcan sandeces, y no salirse de su papel diciendo las tonterías que debe decir el segundo de los *zanni*”⁷.

Ana Isabel Fernández Valbuena, al hablar sobre los arquetipos o máscaras en la Comedia del Arte, explica que existen varios tipos de arlequines; entre ellos, Burattino y Pedrolino, quienes ya aparecen en la recopilación de Flaminio Scala, donde las intrigas de Pedrolino (de quien procede la famosa derivación francesa de Pierrot), suelen jugar a favor de su amo siempre con habilidad⁸.

A lo largo de los siglos los *zanni* se multiplican de forma extraordinaria y cada país añade los suyos o les otorga rasgos propios, como es el caso de Mezzetin, Pierrot y Scaramouche en Francia, Punch en Inglaterra o Hanswurst en Alemania.

Según Dario Fo, la máscara de Arlequín es el origen de la contaminación de dos tradiciones: por una parte, los *zanni* bergamascos, y por otra, los personajes diabólicos⁹ de las farsas de la tradición popular francesa¹⁰.

Allardyce Nicoll enumera una gran lista de arlequines en su interesante estudio sobre la *Commedia dell'Arte*¹¹. Este autor explica cómo era el atuendo básico de los primeros *zanni* consistente en unos pantalones anchos y caídos, una blusa holgada de cuello abierto estilo camisola y, a veces, un sombrero. Su aspecto era un tanto, rústico, y a él se acercan exteriormente otros personajes como Francatrippa, que lleva un traje casi idéntico. Señala también Nicoll que en algunos *scenari* aparece un personaje llamado Bertolino que viste pantalones blancos y flojos y una blusa ancha con gorguera, como después se representará a Pierrot. También aclara Nicoll, que se comete un error si se clasifican como meros “tipos” a los personajes de la Comedia del Arte pues son tipos de variantes, casi infinitas, que se van configurando en el transcurso de los años¹². Un claro ejemplo es la transformación del Pedrolino alegre e intrigante en el triste y soñador Pierrot, de ahí que la correcta traducción del “arte” de esas transformaciones sea, “habilidad”, por ello, *commedia dell'arte* vendría a ser comedia de habilidad¹³.

Molière, en su comedia *Don Juan ou Le festin de pierre*, estrenada el 15 de febrero de 1665 en el “Théâtre de la Salle du Palais Royal”, incluye a Pierrot que hace su aparición en la primera escena del segundo acto, discutiendo con su amada Charlotte, mientras que, en la tercera escena, recibe el maltrato de Don Juan.

Entre 1708 y 1714, se harían diversas adaptaciones de esta comedia para ser representadas en los teatros de feria¹⁴. Dentro de los distintos *scenari*, podemos cotejar el tránsito del criado de una máscara a otra (Polichinela, Arlequín, Pierrot...)¹⁵.

Mucho tiempo después, en el París del siglo XIX, todavía se mantendrá viva la fama de Pierrot en el *Téâtre des Funambules* (1830-1840) gracias al actor Jean-Gaspard

“Batipste” Deburau, aunque la trayectoria francesa de esta máscara se redujo a los ambientes populares de las “foires”, no a su inclusión en el *Téâtre des Italiennes*¹⁶.

El primer gran Pierrot fue el italiano, Fabio Antonio Sticotti (1676-1741); su hijo, Antonio Giovanni, perfeccionaría el personaje. Los Sticotti reinventaron y dieron nueva vida a este personaje adaptándolo al gusto de los franceses y llevándolo al público de otras cortes europeas. Con el tiempo, la versión francesa de Pierrot perdió las características de astucia y de ironía propias de los *zanni* para acabar siendo un mimo triste, soñador, enamorado de la luna. Pierrot se convirtió en un personaje indolente, rodeado de un halo de misticismo, tal como es el protagonista del ciclo de poemas simbolistas, *Pierrot Lunaire*, del belga Albert Giraud, utilizado por Arnold Schönberg en su versión musical¹⁶.

Nuestro cuadro constituye una de las numerosas versiones de un asunto constantemente utilizado por Watteau a partir de su ingreso en la Academia, en 1712, que desde ese momento, recibiría el nombre de “Fêtes galantes”. Como antecedentes de estas fiestas se han mencionado las escenas medievales de los “Jardines del Amor” en las que los enamorados protagonizan, al aire libre, delicadas escenas de cortejo y coqueteo. Más nuestra escena, posee un valor añadido, pues el artista recurre a dos de sus personajes predilectos: Pierrot y Mezzetin.

Pierrot aparece en esta ocasión, sentado sobre un banco, en un frondoso jardín cuya arboleda está absolutamente oscurecida, a excepción de una pequeña abertura cenital por la que se filtra la luz permitiéndonos ver un trozo de cielo azul medio oculto por nubes blancas. Otro foco de luz, mucho más fuerte que el anterior, se proyecta frontalmente sobre la escena que, sin duda, tiene lugar “au claire de la lune...” Recordemos el texto de la canción anónima francesa del siglo XVIII:

Au claire de la lune
Mon ami Pierrot
Prête-moi ta plume
Pour écrire un mot
Ma chandelle est morte
Je n’ai plus de feu
Ouvre-moi ta porte
Pour l’amour de Dieu.

Au clair de la lune
 Pierrot répondit
 Je n'ai pas de plume
 Je suis dans mon lit
 Va chez la voisine
 Je crois qu'elle y est
 Car dans sa cuisine
 On bat le briquet
 Au claire de la lune
 Pierrot se rendort
 Il rêve à la lune
 Son coeur bat bien fort
 Car toujours si bonne
 Pour l'enfant tout blanc
 La lune lui donne
 Son croissant d'argent".

Mas, al parecer, la versión original decía: "Prête-moi ta lume" en vez de "Prête-moi ta plume", lo que es bastante más coherente con el hecho de que Pierrot no tiene fuego y su amigo le indica que vaya a pedirselo a la vecina que está en la cocina encendiendo el fuego con un mechero de la época: un artilugio de metal que al golpearlo contra una piedra de sílex hacía saltar las chispas ("battre le briquet"). Aunque, existen otras versiones: "Au claire de la lune/ S'en fut Arlequin / Tenter la fortune/ Au logis voisin/ Qui frappe à la porte?/ Dit-elle à son tour/ Ouvrez votre porte/ Pour le Dieu d'Amour". Una segunda variante es: "Au clair de la lune/ L'aimable Lubin/ Frappe chez la brune/ Elle répond soudain/ Qui frappe à la porte?/ Elle dit à son tour/ Ouvrez votre porte/ Pour le Dieu d'Amour". Y una tercera: "Au clair de la lune/ On n'y voit qu'un peu/ On chercha la plume/ On chercha le feu/ En cherchant d' la sorte/ Je n'sais c' qu' on trouva/ Mais je sais qu' la porte/ Sur eux se ferma"¹⁷.

En nuestro cuadro, Pierrot aparece rodeado de otras cuatro figuras; si bien, en otra versión, el grabado de 1728, *Pierrot content* de Edmé Jeurat, (existe un ejemplar, se ve

también asomar la cabeza de Scaramouche y de Arlequín. El título alude a una canción popular de la época. M. Meuniez, marchante de cuadros en los comienzos del siglo XIX, la escribió con lápiz blanco sobre el fondo de *Gilles*, expuesto en el escaparate de su tienda, para intentar atraer a posibles compradores: “Que Pierrot serait content/ S’il avait l’art de vous plaire” (Qué contento estaría Pierrot/ si tuviera arte para complacerlos)¹⁸.

Los otros cuatro personajes, son dos damas que flanquean a Pierrot y otras dos figuras masculinas; la situada a la derecha no está sentada en el banco sino en el suelo y apoya su brazo derecho sobre las rodillas de la dama vestida con un traje azul, sus hombros se cubren con un fino chal de gasa y con su mano derecha sostiene un abanico cerrado que apoya en la barbilla. Según el lenguaje del abanico, comúnmente aceptado, el presentar un abanico cerrado significa: “¿me quieres?”. Y si nos detenemos a comprobar a quién dirige la mirada esta dama, vemos que el receptor de la pregunta es el personaje situado a la izquierda del lienzo, el que aparece vestido de Mezzetin. Pero, nos tememos que el interés de éste, en ese preciso instante, está concentrado en la música o... ¿en la intérprete?

En esta ocasión, las típicas rayas del traje de Mezzetin proyectan reflejos rosados y plateados tan del gusto del pintor. Como hemos dicho antes, Mezzetin es una variante de Arlequín que en los *scenari* de la Comedia del Arte era un cínico y un astuto pero en nuestro cuadro, Watteau lo convierte en atento enamorado, lo mismo que al Mezzetin de *El intérprete de serenatas* -fig. 2- (1715. Chantilly. Musée Condé), donde el personaje está afinando la guitarra para iniciar una dulce melodía (aunque probablemente, la serenata va a ser inútil pues la indiferencia de la amada podría quedar plasmada en la figura que se adivina al fondo: una estatua que le da la espalda). Ocurre igualmente, con el Mezzetin de la Colección Wallace de Londres, el titulado *Con disfraz de Mezzetin* -fig. 3- (h. 1717), donde el pintor retrató, bajo la apariencia de un pícaro personaje que toca la guitarra, a un bondadoso padre de familia, su amigo el marchante Sirois rodeado de los suyos¹⁹.

Pierrot, es la figura central de nuestra escena y se nos muestra con su inevitable traje blanco tal como lo ha descrito Allardyce Nicoll. Por debajo del redondo sombrero de color ocre (posiblemente de paja) que enmarca su rostro, asoma un bonete blanco. Sus manos descansan sobre las rodillas y nos mira con sus penetrantes ojos oscuros insertos en un rostro que es una circunferencia casi tan exacta como el borde de su sombrero (es el mismo rostro y son los mismos ojos de *El indiferente* del Museo del Louvre). Le

vemos muy sonriente, todo lo contrario que a *Gilles* (París, Museo del Louvre, h. 1718), el Pierrot con cabeza, cuerpo y brazos desproporcionados²⁰, cuya expresión refleja una extraña tristeza (se diría que sus ojos están hinchados por un llanto que acaba de apagarse)²¹. De exagerada estatura también es el Pierrot protagonista de otra versión de los *Comediantes italianos* -fig. 4- (Washington D. C., National Gallery of Art) que Watteau pintó alrededor de 1720, durante su estancia en Londres, por encargo de su médico y amigo el doctor Richard Mead²²; pero en esta ocasión, el personaje mira al espectador sin la desconsolada expresión de *Gilles*, y aunque no tan alegre como en nuestro cuadro, parece esbozar una sonrisa. Mucho más cercano a nuestro Pierrot es el que aparece tocando la guitarra en *La comedia italiana* o *El amor en el teatro italiano* -fig. 5- (h. 1717, Berlín. Staatliche Museen zu Berlin. Alte Nationalgalerie). Pero donde hemos encontrado un mayor paralelismo es en el Pierrot de *La partida a cuatro* -fig. 6- (en el *Recueil Jullienne* figura como “La partie quarrée”), del Fine Arts Museum de San Francisco (h. 1713) donde, a pesar de haber situado el artista al personaje dando la espalda al espectador y con la guitarra colgando de su hombro, no cabe duda de que repite la figura de nuestro cuadro, aunque, obviamente, no podemos saber si su rostro demuestra alegría. Sí parece que está hablando al grupo formado por Mezzetin y dos mujeres jóvenes, éstas muy diferentes en su aspecto. Podríamos aventurarnos a establecer su condición social: una, sería una jovencísima dama y la otra, una sencilla muchacha. La primera, situada más en primer plano, se nos muestra muy elegante y bastante más decorosamente ataviada que su compañera. Sostiene con su mano derecha un abanico a medio abrir mientras que su mano izquierda parece estar preparada para recibirlo cerrado. En el lenguaje del abanico, (al que acabamos de hacer referencia), el gesto de abrir cierto número de varillas significaría, según las que se hayan abierto, “marcar la hora de una cita”, aunque también, el gesto de semicerrarlo en la mano derecha y dirigirlo hacia la izquierda, podría significar: “no puedo”. Por su parte, la muchacha, con el corpiño desabrochado, muestra sin ningún pudor su amplio escote; en la mano izquierda sostiene un antifaz que parece haberse quitado en ese preciso instante. No sabemos qué clase de proposición está planteando Pierrot, pero vemos que ambas jóvenes le escuchan muy atentamente. El doble significado de “partie quarrée” (expresión coloquial para referirse al juego de intercambio amoroso entre dos parejas) estaría reforzado por la presencia de una fuente con Cupido montado sobre un delfín. Todo ello, nos acerca al ambiente recreado por Laclos en su novela epistolar, *Les*

*liaisons dangereuses*²³. Estos “juegos a cuatro” tendrían lugar, sin duda, en alguno de los burdeles camuflados como casas de café en la feria de Saint-Germain²⁴.

Volvemos a nuestro cuadro para ocuparnos de la dama que está tocando la guitarra. La elegancia de este personaje así como su esmerado y delicado peinado, tal como la moda exigía: cabellos empolvados y recogidos por un fino tocado de rosas y plumas, hacen que destaque sobre las otras figuras. La luz, al resbalar por su falda dorada, revela la brillante calidad de la seda haciéndonos recordar a Veronés. El cuerpo, un *pirrot*²⁵ de un rojo intenso, se adorna con un lazo azul; por sus mangas asoman los puños de una camisa blanca con el cuello fruncido. El instrumento que está tocando corresponde al modelo de guitarra de cinco órdenes de los siglos XVII y XVIII muy extendido por España, Italia y Francia. La posición de las manos sobre las cuerdas es de tal precisión que nos permite aventurar el acorde que está realizando. De acuerdo con el método de guitarra de Gaspar Sanz, *Instruccion de Musica sobre la guitarra española, y Metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza* -fig. 7-, publicado en 1674, en el que aparecen dibujadas las distintas posiciones de la mano izquierda, nos atrevemos a plantear que corresponde al acorde de fa menor. A cada una de dichas posiciones, el músico asignó una letra, la de nuestro cuadro sería la señalada con una “P”²⁶.

Aunque nos detendremos en este modelo de guitarra barroca que tantas veces ha reflejado Watteau en sus escenas galantes o de teatros de feria, comenzaremos por describir y analizar las características generales de este cordófono, así como su evolución.

Debemos remontarnos al antiguo Egipto para encontrar las primeras representaciones de dibujos que se asemejan a un instrumento de cuerda pulsada que nos podría recordar a la guitarra. Su nombre vendría del árabe *kitâra* y éste del griego, *kithára*. Tanto François-René Tranchefort como otros estudiosos, suponen que este instrumento tiene su origen en las cítaras griegas y romanas a las que se les añadió posteriormente un mástil²⁷.

Otros autores, entre los que se encuentra Emilio Pujol²⁸, mantienen otra hipótesis sobre su origen, según la cual, dos corrientes coincidieron, una, la de origen grecorromano y otra, a través de los árabes, cuya *kitâra* o *qitâra* fue introducida en nuestro país durante su conquista. La primera de ellas determinaría la “guitarra latina” y la segunda, la llamada “guitarra morisca”. Los dos tipos descienden a su vez de otros instrumentos

medievales que en el siglo XIII dieron lugar, a la guiterna en España y, en Alemania, a la *Quinterne*, que subsistirá hasta el siglo XVI, así como a la antecesora de ambas, la cedra, cítara o cítola. Con frecuencia han surgido confusiones que han ocasionado un intercambio de nombres no sólo al hacer referencia a representaciones de estos instrumentos, sino también, a la hora de identificar el instrumento real, como por ejemplo, la cítola del British Museum de Londres que hasta hace unos años estaba etiquetada como “Warwick Castle Gittern”²⁹.

Una de las representaciones más tempranas de la guitarra se encuentra en el *Pasional de Zwiefalten* -fig. 8- (h. 1180. Stuttgart. Biblioteca Nacional de Württemberg), donde aparece la Virgen de Pelagia montada en un jumento con una *rotta* en sus manos, mientras que uno de sus sirvientes, el que encabeza la caravana, sostiene una guitarra. Ambos instrumentos tienen tres cuerdas y su contorno muestra ya una ligera curvatura. Desde nuestra península, el término *kitâra* se extendió por Europa a través de Francia donde encontramos formas como: *ghisterne*, *guistarne*, *guisterne*, *guitere*, *guiterne* y *gyterne*. Joan Corominas señala que los vocablos *guitere* y *guiterne* aparecen en un texto anglonormando de mediados del siglo XIII y, ocasionalmente, también aparecía en Francia en esa misma época, el término, *kitaire*. Añade este autor, que el término *qitâra* es usual en los países del norte de África mientras que *qitâra* y *qitâr* lo son en Oriente: “...es seguro que el vocablo no pasó de Europa a los árabes por España (...) sino desde el griego al árabe en Oriente, y el árabe lo transmitió al romance”. El autor hace notar, que *chitarra* se localiza en Italia a mediados del siglo XIV, y en el XV, *quintara*, así como *chitéra* y *chitterra*³⁰.

La “guitarra morisca” es un instrumento parecido a la *Quiterne* alemana por tener la caja abombada. Tal como explica Tranchefort, el instrumento alemán se asemeja a un pequeño laúd con el clavijero en forma de cayado aunque la caja es de una sola pieza, las cuerdas son metálicas y su sonoridad, penetrante³¹.

Parecida también a un pequeño laúd es la *ghitterre* o *ghiterna*, a la que se refiere Johanes Tinctoris en su tratado *De inventione et usu musicae* (h. 1484). Así la describe en el libro cuarto: “*Quin etiam instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghitterre: ab aliis ghiterna vocatur: ex lyra prodiisse manifestissimum est hec enim ut leutum (licet eo longe minor sit) et formam testudineam: et chordarum dispositionem atque contactum suscipit*”. (Es evidente que también procede de la lira ese instrumento inventado por los catalanes, que unos llaman ghitterre y otros ghiterna. Tiene la misma forma de concha de tortuga, misma disposición de cuerdas y mismo modo de tañer que

el laúd, aunque es más pequeño que éste). Pero este mismo autor aclara que: *Ghitterre autem usus propter tenuem ejus sonum, rarissimus est. Ad eamque multo sepius catalanas mulieres carmina quaedam amatoria audivi concinere, quam viros quicquam ea personare.* (La guitarra se usa poco, debido a su débil sonido. He oído con más frecuencia a las mujeres catalanas que a los hombres acompañarse de ella para cantar en grupo canciones de amor)³².

La *ghitterre* de la que habla Tinctoris es, sin duda, un instrumento similar al llamado en catalán “llaüt guitarrench”, que aparece en las tablas de Pere Serra de finales del siglo XIV y principios del XVI: *Virgen de los ángeles* (véase fig. 17, pág. 121), y el *Retablo de la Virgen* del Monasterio de san Cugat. O el de la *Virgen de la leche* de Lorenzo Zaragoza, del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

La “guitarra latina” sigue la tradición de las fídulas³³ y como éstas, posee una caja más entallada y su dorso es plano como el de la actual guitarra, las cuerdas son de tripa y está provista de trastes. Su timbre es más dulce que el de la “morisca”.

En diversas miniaturas de las Cantigas de Alfonso X el Sabio aparecen reproducidos ambos instrumentos. En la nº 10 -fig. 9- aparece una guitarra latina, en la nº 20 -fig. 10-, una variante de la guitarra morisca y en la nº 150 -fig. 11-, una guitarra latina y una guitarra morisca³⁴.

Al parecer, el término “guitarra” se recoge por primera vez en España, a mediados del siglo XII, en el *Libro de Alexandre* del Mester de Clerecía:

*El pleito de joglares era fiera riota.
Avie y simfonía, farpa, giga e rota,
Albagues e salterio, cítola que más trota,
Guitarra e viola que las coytas embota.*³⁵

En el *Libro de Buen Amor* (1516), el Arcipreste de Hita, en el episodio “De cómo clérigos y legos e flaires e mo(n)jas e dueñas e joglares salieron a rezebir a Don Amor” manifiesta que la vihuela de arco y la guitarra (suponemos que es la latina), son rechazadas por los músicos árabes:

*Aravigo non quiere la vihuela de arco
Çinfonia, guitarra non son de aqueste marco.*³⁶

Adolfo Salazar, nos habla de la imposible identificación exacta de estos instrumentos: “... el hecho de mencionarse la *guitarra* en variedades como la latina, morisca, serrana, etc. No significa que el autor esté hablando de una guitarra tal y como nosotros entendemos hoy ese instrumento, sino de uno más o menos parecido, y del que podríamos decir nosotros, con mejor idea del pensamiento medieval, un instrumento “como” una guitarra”. Y aclara: “... Cuanto más nos remontamos hacia atrás en el tiempo, los vocablos nominativos designan cada vez menos “un” instrumento para adquirir la extensión de un concepto genérico. Vihuela-viola no es sino vièle, fidel, fidicula, i. e. *instrumento de cuerda*. Guitarra no es sino qjitará, kuitra, crwth, caetra, (...) Las transformaciones del vocablo original acompañan a multitud de instrumentos del mismo género, pero de muy variadas especies, sólo contraídas más tarde a tipos determinados cuando la función y la técnica han quedado ya suficientemente definidas”³⁷.

Pasemos a describir de forma generalizada la fisonomía de la guitarra, si bien, teniendo en cuenta las transformaciones acaecidas en el transcurso del tiempo.

Este cordófono está formado por una caja de resonancia constituida por dos tapas planas unidas con dos aros. No es así en la llamada *chitarra battente* originaria del centro y sur de Italia cuyo dorso es abombado, sus cuerdas son metálicas y se tañe con un plectro; se conserva un bello ejemplar de Giorgio Sellas (Venecia 1624), en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg. En el cuadro de Evaristo Baschenis, *Naturaleza muerta con instrumentos* -fig. 12- del Wallraf-Richartz Museum de Colonia, podemos apreciar con toda claridad la singularidad de su dorso.

Desde el siglo XX, las maderas que suelen emplearse en las tapas son las de palo santo de Río, abeto, cedro, ciprés, ébano, abedul o pino. Desde hace algunos años, la madera de palo santo (también llamado palisandro o jacaranda), que se emplea para los aros y la tapa trasera, está protegida, por lo que se utiliza el palo santo de la India. Es importante que las vetas de la madera estén totalmente rectas y que la distancia entre ellas sea la menor posible. Para el diapasón se ha venido utilizando la madera de ébano por su dureza.

Las amplias escotaduras de la guitarra confieren a este instrumento su característico contorno entallado en forma de “8”. Hombros y caderas están suavemente redondeados siendo estas últimas de mayor anchura que los primeros.

El mástil ha tenido variadas longitudes. La cara frontal del mismo es plana y en ella se encola el diapasón y por encima de él los trastes, mientras que la cara posterior está

redondeada para permitir resbalar con facilidad el dedo pulgar de la mano izquierda. El mástil finaliza en su parte inferior en el llamado tacón o zogue (pequeña pieza de madera que se acopla a la caja), para el que se suele utilizar la madera de cedro. En el extremo opuesto se sitúa el clavijero que durante los siglos XV y XVI, podía adoptar dos formas: de pala, con las clavijas en la parte posterior, y curvada, con las clavijas laterales, en este último caso podía ir rematado con una cabeza de animal. En el siglo XVII se adoptó definitivamente la forma de pala. Sobre la tapa armónica se adhiere una pequeña pieza de madera, el puente, situado aproximadamente en el tercio inferior de la tapa, al que se sujetan las cuerdas. En la vihuela, las cuerdas se ataban directamente al puente, mientras que en la guitarra clásica-romántica se atan a unos botoncillos. El puente suele poseer una superficie de soporte sobre la que apoyan las cuerdas, llamada montura, es de un material más duro que el del puente, tal como hueso, marfil, plástico de alta densidad, o metal.

En la parte superior de la tabla se abre el oído en forma de gran orificio circular adornado con una roseta aunque también, a veces, con un pergamino. Durante el Renacimiento y el Barroco, los instrumentos más ricos se decoraban con bellos dibujos taraceados o pintados, situados en los bordes de la tabla y en los bordes de la roseta, o bien, simétricamente distribuidos en el centro de aquélla. La caja de resonancia era más pequeña y el fondo menos profundo que en las guitarras de nuestros días. (En la guitarra de Torres, la llamada moderna, la caja mide $\frac{3}{4}$ partes del tiro; el lóbulo grande mide $\frac{3}{4}$ partes del largo de la caja y el lóbulo pequeño $\frac{3}{4}$ partes del lóbulo pequeño).

Durante la Edad Media, las cuerdas se hacían de tripa. Su número era normalmente de cuatro pero podía haber también instrumentos con cinco. No obstante existían instrumentos que doblaban las tres cuerdas graves quedando simple la *chantarelle* (“puntera” en español). A este último tipo, a mediados del siglo XVI, pertenecía el instrumento al que en nuestro país se le llamaba guitarra, aunque era más bien una vihuela pequeña con trastes también de tripa.

Por entonces, el laúd y la vihuela de mano eran instrumentos semejantes con los mismos órdenes de cuerdas si bien el laúd podía tener siete, la misma afinación (*mi, la, re, fa#*, *si, mi*) y la misma técnica de tañido; en cambio, la guitarra, aunque compartía con ambos muchas similitudes, era un instrumento más popular, con dos afinaciones: “temple nuevo” y “temple viejo”³⁸, que, frecuentemente, recibía el nombre de “guitarrilla”.

La guitarra se tañía apoyando la caja en el pecho del ejecutante, por lo que el instrumento adoptaba una posición horizontal, mientras que el dedo meñique se apoyaba en la tapa. Se podía tocar de pie, andando o sentado. Al principio las cuerdas se pulsaban con los dedos (punteado) y a ésta técnica se unió después la de realización de trinos, repiques y rápidos acordes arpegiados (rasgueado)

No ha llegado hasta nuestros días, en su forma original, ninguna guitarra de cuatro órdenes de las construidas antes del siglo XVII, por lo que sólo podemos conocer el instrumento a través de la iconografía y de las descripciones de autores renacentistas. Esta guitarra no alcanzó en España durante el siglo XVI la popularidad que la de cinco alcanzaría en la centuria siguiente.

Entre los datos iconográficos disponibles merece destacarse el instrumento que aparece en la portada de los libros de guitarra de Guillaume Morlaye y Simon Gorlier -fig. 13-: *Le Premier Livre de Chansons, Gaillardes, Pavannes, Bransles, Almandes, Fantaisies, reduictz en tabulature de Guiterne* y *Le Second Livre de Chansons, Gaillardes, Paduanes, Bransles, Almandes, Fantasies, reduictz en tabulature de Guiterne* (sic.) probablemente publicados entre 1550 y 1551, aunque hoy perdidos, pero se conservan ediciones posteriores; *Le Troysieme Livre contenant plvsievr Dvos, et Trios, avec la bataille de Ianequin a trois, nouuellement mis en tabulature de Guiterne par Simon Gorlier, excellent joueur* (sic.) (París, 1551). El cuarto libro, como los dos primeros, vuelve a ser de Morlaye: *Le Qvatriesme Livre contenant plvsievr Fantiasies, Chansons, Gaillardes, Paduanes, Bransles, reduictes in Tabulature de Guyterne* (sic.) (París, 1552)³⁹. En las portadas de todos ellos aparece grabada una guitarra con siete clavijas, ocho trastes, roseta y aros laterales muy estrechos. Es un instrumento muy similar, salvo en la forma de la cabeza, al que aparece grabado en otra colección: *Selectissima Elegantissimaque, Gallica, Italica et Latina in Guiterna Ludenda Carmina, quibus adduntur & Fantasie, Passomezzi, Saltarelli, Galliardi, Almandes, Branles & simila, ...* publicado en 1570, por Pierre Phalèse en Lovaina, y por Jean Bellère en Amberes.

Estos libros de guitarra franceses, como vemos, fueron editados en el siglo XVI, pero hemos de decir que, anterior a esas colecciones es la del español Alonso de Mudarra, publicada en Sevilla en 1546: *Tres libros de música en cifra para vihuela. En el primero de ellos, ay mvsica facil y difcil en fantasias: y ComPosturas: y Gallardas: y AlGunas fantasias para la guitarra*. Se trata, por tanto, de las primeras seis obras

conocidas para el instrumento de cuatro órdenes: las *Fantasías XI, XII, XIII, XIV*, la *Pavana* y la *Romanesca II* (*Guárdame las vacas*).

Otras importantes colecciones de la época son las publicadas por Adrian le Roy, entre 1551 y 1554. Son cinco libros y un método para aprender a tocar la guitarra mediante tablatura⁴⁰, en donde, una vez más, nos encontramos con la utilización de distintos vocablos para hablar del mismo instrumento. Le Roy, en los cinco libros hace mención a la “guiterre”, y, sin embargo, en el método que publica el mismo año que el primer libro, utiliza el término “guiterne”: *Premier Livre de Tabvlatvre de Gviterre, contenant plusieurs Chansons, Fantasies, Pauanes, Gaillardes, Almandes, Bransles, tant simples qu'autres* (sic.), ed. le Roy & Ballard, París, 1551; *Brefve et facile instruction pour apprendre la tablature a bien accorder, conduire et disposer la main sur la guiterne* (sic), ed. le Roy & Ballard, París, 1551; *Second Livre de Gviterre, contenant plvsievr Chansons en forme de voix de ville: nouuellement remises in tabulature* (sic.), ed. le Roy & Ballard, París, 1552; *Tiers Livre de Tabvlatvre de Gviterre, contenant plusieurs Préludes, Chansons, Basse-danses, Tourdions, Pauanes, Gaillards, Almandes, Bransles, tant doubles que simples* (sic.), ed. le Roy & Ballard, París, 1552; *Qvart Livre de Tabvlatvre de Gviterre, contenant plusieurs Fantasies, Pseaulmes, & Chansons: avec L'alouette, & la Guerre* (sic.), ed. le Roy & Ballard, París, 1553; *Cinqiesme Livre de Gviterre, contenant plusieurs Chansons a trois & quatre parties, par bons & excelens Musiciens: Reduites en Tabulature* (sic.), ed. le Roy & Ballard, París, 1554.

Hemos nombrado más arriba a la vihuela, el instrumento casi exclusivamente español, cuya forma fueron progresivamente adaptando los guitarreros españoles a sus instrumentos⁴¹.

Pasemos a analizar brevemente sus características.

La vihuela posee, por lo general, una caja más voluminosa que la de las guitarras de la época, aunque se construían instrumentos de diferentes tamaños afinados más o menos grave⁴². Las mejores maderas empleadas para su construcción son el ciprés español y los prunos (melocotón, cerezo y ciruelo).

Podía tener entre cinco y siete órdenes de cuerdas de tripa con la *chantarelle* simple y el resto dobles, y diez trastes. Lo más frecuente era tañerla con los dedos, (una técnica característica es la figueta extranjera y castellana) aunque se utilizaba también el arco y el plectro o péñola. Su afinación, como ya hemos dicho, difiere de la de la guitarra.

Es probable que la vihuela más antigua conocida sea la de la santa quiteña Mariana de Jesús, conservada en la iglesia de la Compañía de Jesús de Quito. En el Museo

Jacquemart-Andrée de París se conserva una vihuela construída alrededor de 1500, probablemente procedente de la Península Ibérica (quizá de un luthier toledano de principios del siglo XVI, lleva grabado el nombre de “Guadalupe”) -fig. 14-. De Belchior Dias es otra vihuela de 1581, construida en Lisboa, y conservada actualmente en el Royal College of Music de Londres.

Nuestro siglo XVI es también el siglo de oro de la vihuela. Grandes intérpretes-compositores nos dejaron magníficas colecciones: Luis de Milán. Luis de Narváez, Luis Venegas de Henestrosa, Diego Ortiz, el ya citado Alonso Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Esteban Daza⁴³.

Como instrumento cortesano, la vihuela dio lugar a un repertorio muy variado, extraído en su mayor parte de fuentes populares y constituido principalmente por romances, canciones, villancicos, pavanas, fantasías y diferencias, éstas últimas, las primeras de la historia de la música.

Por el contrario, la guitarra de cuatro órdenes, como hemos visto, fue un instrumento mucho más popular y a ello contribuyó una nueva manera de tañerse: el rasgueado. Albert Birch ha creído percibir el rasgueo de las guitarras de esa época, como fondo en las sonatas de Scarlatti. También nos habla este autor de la opinión que tenía Boccherini sobre este instrumento:

...“aunque algunos extranjeros nos relatan cómo les gustaba tomar parte en los bailes frenéticos de los españoles, Boccherini deploraba la música salvaje, sin gusto, antiitaliana de las guitarras que los acompañaban”.

Y añade este autor:

“En las manos del cantor ciego de Goya la guitarra no fue un mero tributo escénico sino un símbolo de la España eterna”⁴⁴.

El desprecio de Boccherini contrasta con lo que Luis de Briceño había escrito en su *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, publicado en París, en 1626. Este método incluye romances, seguidillas, chaconas zarabandas, pasacalles, gallardas, romanescas, sátiras, lirás, canciones, zambapalos, guineos, pavanas, moriscas, folías de ocho maneras, rastreados, ayayays, letrillas de teatro, danzas de la hacha y endechas. Antonio García de León nos dice que para Briceño la guitarra es todo:

“... es un teatro verdadero (...) si presto se destempla, bien presto se vuelve a templar (...) es acomodada y propia para cantar, tañer, dançar, saltar y correr, baylar y zapatear...”. Es además “... salsa para contento, desterradora de pesares y cuidados,

pasatiempo a los tristes, consuelo a los solos, alegría a los melancólicos, templanza a los coléricos, da seso a los locos y enloquece a los sanos...”.

Briceño insiste en que los entreactos de las comedias no pueden concebirse sin el sonoro acompañamiento de las guitarras de cinco órdenes (guitarras barrocas), y “...debían ser amenizados con piezas breves y divertidas llamadas entremeses, bailes, jácaras y mojigangas, y al término de la obra, cuando por lo general la trama concluía con seguidillas cantadas, el espectáculo cerraba con su “fin de fiesta” de danza y rasgueado”⁴⁵.

A finales del siglo XVI la vihuela, instrumento más “culto”, comenzó a desaparecer⁴⁶. La guitarra de cuatro órdenes y la de cinco (cuatro de ellos dobles con la *chantarelle* sencilla, las cuerdas del segundo y del tercero dobladas al unísono y las del cuarto y quinto podían estarlo a la octava), convivieron un tiempo. La de cinco órdenes fue enseguida adoptada por las clases populares. Se seguía tocando rasgueada, aunque con la primera cuerda sencilla se fue introduciendo cada vez más el uso del punteado. Con ambas técnicas unidas, se convertiría en el instrumento ideal para acompañar a la voz, marcando el ritmo con sencillos acordes, glosando e imitando a aquélla en canciones populares y danzas. También sufrió algunos cambios en sus características, especialmente en lo que se refiere al tamaño (al añadir un orden más grave se hizo necesario agrandar la caja armónica y el mástil), y a la afinación.

Es éste el instrumento que se conocerá en Europa con el nombre de “guitarra española”: el paso de la guitarra renacentista a la barroca había quedado definitivamente establecido. (La guitarra de cinco órdenes más antigua la construyó Belchior D

Joan Carles Amat, publicó en Barcelona en 1596⁴⁷ el primer libro dedicado a esta nueva guitarra: *Pequeño tratado sobre la Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra Castellana y Cathalana de cinco órdenes*⁴⁸. En el prólogo da una explicación de por qué es llamada española:

“...el modo de templar y tocar rasgado esta guitarra de cinco, llamada española por ser más recibida en esta tierra que en otras”.

Amat también defiende a los aficionados:

“Hay hombres que sin saber media solfa, templan, tañen, y cantan, solo con su buen ingenio muy mejor, que aquellos que toda su vida han gastado el tiempo en capillas”.

Este tratado, el más antiguo sobre la guitarra de cinco órdenes, publicado en Barcelona, en 1596 (la primera reedición conservada es de 1626); obtuvo un éxito extraordinario tanto en España como en otros países, generalizándose, a través de él, la denominación

de “guitarra española”. Amat utilizó el alfabeto llamado “catalán” que empleaba números, seguidos de la letra “n” ó “b”, para indicar natural (mayor) o bemolado (menor) -fig. 15-. Este alfabeto establece doce acordes mayores o “puntos naturales”, y doce menores o “bemollados”, cada uno sobre una nota de la escala cromática, y les asigna un número. (El alfabeto “castellano usaba números, letras y también signos”). Amat fue el primero en codificar las posiciones de la mano izquierda para realizar los acordes que se utilizan en el estilo rasgueado.

La generalización de esta guitarra, a la que hemos aludido, queda recogida ya en 1611, cuando Sebastián de Covarrubias la define como: “...instrumento bien conocido y exercitado muy en perjuicio de la música que antes se tañía en la vihuela instrumento de seis, y algunas veces de más ordenes”.

Está claro que Covarrubias no era muy partidario del instrumento. Cuando habla de la vihuela se lamenta de su ocaso al mismo tiempo que desprestigia a la guitarra:

“Este instrumento ha sido hasta nuestros tiempos muy estimado pero después que se inventaron las guitarras, son muy pocos los que se dan al estudio de la vihuela. Ha sido una gran pérdida porque en ella se ponía todo género de música punteada y ahora la guitarra no es más que un cencerro, tan fácil de tañer, especialmente a lo rasgado, que no ay moço de cavallos que no sea músico de guitarra”⁴⁹.

La guitarra barroca pronto alcanzaría en España un elevado nivel técnico y musical. Además de los ya citados, Joan Carles Amat y Luis de Briçeno, debemos resaltar la figura de Gaspar Sanz, cuyo tratado, en tres tomos, *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, publicado en 1674, es sin duda, el más completo sobre el arte del acompañamiento rasgueado. En el primer tomo expone las cinco reglas o *documentos para tañer rasgueado* y presenta seis láminas con ejemplos prácticos, por ejemplo, recomienda el uso de bordones para rasguear

La publicación de este método supuso la definitiva introducción de la guitarra en los ambientes cultos.

Tres años después, Lucas Ruiz de Riballaz publicaba, *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española*.

No debemos olvidar a otros autores como: Francisco Guerau, que publica, en 1694, *Poema Harmónico* (una excepción entre todos los tratados que se publicaron en el siglo XVII, pues no incluye el estilo rasgueado, tan sólo el punteado).

Y, en el siglo XVIII, Santiago de Murzia, publica, en 1714, *Resumen de acompañar la parte con guitarra*. También se conserva de este músico un manuscrito de 1732,

Pasacalles y Obras de guitarra para todos los tonos naturales y accidentales. En ambas obras se aprecia una gran influencia de la escuela francesa del momento.

De la conversión de la guitarra española en instrumento universal dieron fe grandes compositores de otros países.

Los italianos:

Girolamo Montesardo que publicó, en 1606, *Nuova inventione d'intavolatura* (es en esta obra donde aparece por primera vez la utilización de las letras del alfabeto para el estilo rasgueado y, por ello, este sistema se conoce también como sistema de notación en alfabeto de Montesardo).

Francesco Corbetta, quien, además de trabajar para las cortes de Italia e Inglaterra, fue músico de cámara de Luis XIV y consiguió implantar una verdadera escuela francesa; publicó en Milán, en 1643, *Varii Caprici per la Chitarra Spagnola*, en donde casi toda la música está presentada en tablatura para punteo aunque incluye rasgueos en los pasacalles; en Bruselas, en 1648, publica *Varii Scherzi di Sonate per la Chitarra Spagnola, Libro Quarto*; en París, en 1671, *La Guitarre Royale, dediée au Roy de la Grande Bretagne* y, *La Guitarre Royale*.

Giovanni Paolo Foscari fue el primer músico que dejó escritas composiciones en estilo mixto (punteado y rasgueado). En 1629 publicó *Intavolatura di chitarra spagnola, libro secondo*; en 1640, *Li 5 libri della chitarra alla spagnola*, y también, *Inventioni di toccate sopra la chitarra spagnuola*.

Otras publicaciones de italianos fueron las de Foriano Pico, *Nuova sceltadi sonate per la chitarra spagnola* (1608); Giovanni Ambrosio Colonna, *Intavolatura di chitarra alla spagnuola* (1620); Angelo Michele Bartolotti, *Primo libro di chitarra spagnola* (1640) y *Secondo libro di chitarra spagnola* (1655).

Durante la segunda mitad del siglo XVII, Italia continuó con un enorme florecimiento de la música para guitarra. Compositores como: Granata, Pellegrini, Carbonchi, Calvi, Bartolotti, Banfi, Coriandoli, Asioli, Roncalli, entre otros, contribuyeron a ello.

En Francia, en el siglo XVI, la guitarra de cuatro órdenes había tenido una gran aceptación, pero, a lo largo del siglo XVII, y hasta bien adentrado el XVIII, todavía fue mucho mayor el éxito de la guitarra barroca.

Hemos mencionado más arriba al italiano Francesco Corbetta como impulsor del instrumento en la corte francesa. Al morir, su puesto fue ocupado por su alumno, Robert de Visée, laudista, tiorbista, guitarrista y violero. Como músico de cámara de Luis XIV,

escribió para el monarca el *Livre de pièces pour la guitarre dédié au Roy*, editado en París, en 1682. Recordemos la gran afición de este monarca por la música y la danza, lo que le llevaría a fundar, en 1661, la “Académie Royale de Danse” a la que se unió, en 1669, la “Académie Royale de Musique”, creada ese mismo año⁵⁰. Es en esta Real Academia de Música y Danza donde se representarán las óperas-ballets: *L’Europe galante*, estrenada el 4 de octubre de 1697, con música de André Campra, libreto de Antoine Houdar de la Motte y coreografía de Louis Pécourt; *Les fêtes vénitiennes* estrenada el 17 de junio de 1710, con música de André Campra y libreto de Antoine Danchet (recordemos el cuadro de Watteau de la National Gallery of Scotland de Edimburgo, del mismo título -fig. 16-, pintado entre 1718-1719)⁵¹; *Les Indes galantes* estrenada el 23 de agosto de 1735 con música de Jean-Philippe Rameau y libreto de Louis Fuzelier. Dos de estas óperas-ballets en versión de pantomima, fueron representadas en el teatro de la feria de Saint-Laurent: *L’Europe galante*, en 1710, con el título de *La Foire galante ou le mariage d’Arlequin* y *Les fêtes vénitiennes*, en 1714, con el título de *Les Festes parisiennes*. Los títulos de las óperas-ballets, sin duda sugirieron, a los miembros de la otra Real Academia, la de Pintura y Escultura, la clasificación de la obra presentada por Watteau con motivo de su ingreso, cuyo título, *Peregrinación a la isla de Citera*, sería sustituido por, *Une feste galante* (ver más adelante Datos Biográficos).

En 1869, Paul Verlaine publicó un ciclo de veintidós poemas, titulado: *Fêtes galantes* donde evocaba el ambiente rococó tal como lo había plasmado en su obra Jean-Antoine Watteau⁵². Queremos destacar dos de estos poemas por considerarlos muy cercanos a nuestro cuadro. El primero de la colección, *Clair de lune*, se publicó en la *Gazette rimée*, el 20 de febrero de 1867, con el título de *Fêtes galantes*, título que, en 1869, se transferiría al conjunto de la colección⁵³.

Clair de lune

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant, et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques
Tout en chantant sur le mode mineur*

*L'amour vainqueur et la vie opportune
 Ils n'ont pas l'air de croire à leur Bonheur
 Et leur chanson se mêle au clair de lune,
 Au calme clair de lune triste et beau,
 Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
 Et sangloter d'extase les jets d'eau,
 Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.*

(Claro de luna

Vuestra alma es un paisaje elegido
 Que van encantando máscaras y bergamascas
 Tocando el laúd y bailando y casi
 Tristes bajo sus disfraces fantásticos
 Cantando en modo menor
 Al amor victorioso y a la suerte en la vida
 No parecen creer en su felicidad
 Y su canción se entremezcla con el claro de luna
 En la calma de un triste y bello claro de luna
 Que hace soñar a los pájaros en los árboles
 Y sollozar de éxtasis a los surtidores
 Los grandes y esbeltos surtidores entre los mármoles)

El segundo poema es el titulado *Les Ingénus* (“Los ingenuos”)

Les Ingénus

*Les hauts talons luttaien avec les longues jupes
 En sorte que, selon le terrain et le vent,
 Parfois luisaient des bas de jambes, trop souvent
 Interceptés! et nous aimions ce jeu de dupes.
 Parfois aussi le dard d'un insecte jaloux
 Inquiétait le col des belles, sous les branches,
 Et c'étaient des éclairs soudains de nuques blanches*

*Et ce régal comblait nos jeunes yeux de fous
Le soir tombait, un soir équivoque d'automne
Les belles, se pendant rêveuses à nos bras
Dirent alors des mots si précieux, tout bas,
Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne.*

(Los Ingenuos)

Los altos tacones luchaban con las largas faldas
De tal suerte que, según el terreno y el viento,
A veces brillaban unas medias, ay, demasiado a menudo
¡Interceptadas!, y nos gustaba ese juego de engaños.
A veces también, el dardo de un insecto celoso
Inquietaba el cuello de las bellas bajo las ramas,
Y era entonces un repentino destello de nucas blancas:
Un regalo que colmaba nuestros jóvenes ojos de locos.
Caía la tarde, una tarde equívoca de otoño:
Las bellas, colgándose de nuestros brazos,
Dijeron entonces unas palabras tan hermosas, en voz baja
Que nuestra alma desde entonces tiembla y se asombra).

También queremos recordar una de las cuartetos de otro poema que, más que evocar diríamos que “invoca” al espíritu de Watteau. Se trata de *Les Phares* (Los Faros) que Charles Baudelaire incluyó en su colección, *Les fleurs du mal* (Las flores del mal), publicada en París, en 1857.

*Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres,
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant.*

(Watteau, ese carnaval donde tantos corazones ilustres,
Como mariposas, vagan centelleando,

Decorados frescos y ligeros iluminados por arañas
Que vuelcan la locura en este baile giratorio).

Otro poeta, en este caso el español Manuel Machado, también “invocó” al espíritu de Watteau en su poema, *Figulinas*, dedicado a Jacinto Benavente:

*¡Qué bonita es la princesa!
qué traviesa!
¡qué bonita la princesa pequeña
de los cuadros de Watteau!
Yo la miro, ¡yo la admiro, yo la adoro!
Si suspira, yo suspiro
si ella llora, también lloro;
si ella ríe, río yo.
Cuando alegre la contemplo,
como ahora,
me sonrío,
...y otras veces su mirada
en los aires se deslíe
pensativa.
¡Si parece que está viva
la princesa de Watteau!
Al pasar la vista, hiere,
elegante,
y ha de amarla quien la viere
...Yo adivino en su semblante
que ella goza, goza y quiere,
vive y ama, sufre y muere...
como yo.*

En cuanto al espíritu o alma de Watteau, invocado a través de la música, tenemos que recordar el, *Claro de luna*, para voz y piano (op. 46, nº2), de Gabriel Fauré; escrito en 1887, sobre el primero de los poemas de Verlaine que hemos citado más arriba. De esta

canción, en 1888, el compositor hizo una versión para orquesta que integró en una obra de un acto, cantada y bailada (¿ópera-ballet del siglo XX?): *Masques et bergamasques*, op. 112, que se estrenó en Montecarlo, el 10 de abril de 1919. De ella surgiría una suite de cuatro movimientos: *Ouverture*, *Menuet*, *Gavotte* y *Pastorale* que muy pronto se convirtió en una de las obras más conocidas del compositor.

Claude Debussy pondría también música a poemas de Verlaine, dividiéndolos en dos series: *Fêtes galantes I* (1. *En sourdine*; 2. *Fantoches*; 3. *Clair de lune*), publicada en 1891, y *Fêtes galantes II* (1. *Les ingénus*; 2. *Le faune*; 3. *Colloque sentimental*) publicada en 1904. Debussy insistiría con Verlaine como fuente de inspiración y, hacia 1890, comenzó a componer su obra para piano *Suite Bergamasque* que quedaría relegada al olvido por el autor. No fue corregida y publicada hasta 1905, resistiéndose el compositor a ello, pues creía que esta obra estaba por debajo del nivel de sus obras posteriores. La suite consta de cuatro títulos: *Preludio*, *Minué*, *Claro de luna* y *Passepiéd*. El tercero de ellos, acabaría convirtiéndose en una de las páginas más célebres del compositor francés.

Pero retrocedamos al siglo XVII y situémonos de nuevo en el ambiente musical que nos hace evocar nuestro cuadro. Por ello, debemos citar el ballet estrenado ante Luis XIII y su corte, el 11 de febrero de 1626, en el que dos de sus “entrées” están protagonizadas por guitarristas españoles. Se trata del *Ballet du Grand Bal de la Douaière de Billebahaut* (Ballet del Gran Baile de la Propietaria de Bilbao), con música de Antoine Boësset y libreto de René Bordier. Las mencionadas entradas corresponden a la de los *Entrée des Espagnols jouaient dela guitare* -fig. 17- y a la de los *Grénadins*. Se conservan los bocetos del vestuario de ambas “entrées”, por lo que podemos ver a esos guitarristas con unos pequeños instrumentos, sin duda, de cuatro órdenes.

Es curioso que la última publicación dedicada específicamente a este tipo de guitarra sea la de John Playford, *A Book of New Lessons for the Cittern and Gittern*, publicada en Inglaterra en 1659 (es muy significativo el hecho de que en fecha tan tardía aparezca dicha publicación, lo que demuestra que la guitarra de cuatro órdenes se hizo muy popular en ese país).

Continuemos adentrándonos en el siglo XVIII y volvamos a Robert de Visée, que llegaría a ocupar el puesto de maestro de guitarra del delfín, el futuro Luis XV. Éste, siendo ya rey, nombró a Visée oficialmente su maestro, en 1719, unos siete años después de que Watteau pintara a nuestra elegante guitarrista, en la que no podemos dejar de pensar al leer el primer párrafo de la definición de “guittare” que da Diderot en

su *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné de Sciences, des Arts et des Métiers*, Tome Septième, publicado en París, en 1757: *GUITTARE*, s. f. (Musique) instrument à cordes de boyau, que l'on joue en pinçant ou en battant les cordes avec les doigts, et que l'on tient dans la même position que le luth, le théorbe, la mandore et autres de ce genre; attitude qui a très-bonne grace, sur-tout dans les mains d'une femme (instrumento de cuerdas de tripa, que se toca pinzando o golpeando las cuerdas con los dedos, y que se coloca en la misma posición que el laúd, la tiorba, la mandora, y otros de este género; actitud que tiene mucha gracia, sobre todo en manos de una mujer).

Y, más adelante leemos:

On n'en peut guere déterminer l'origine. Nous le tenons des Espagnols, chez qui les Maures l'ont vraisemblablement apporté: c'est l'opinion commune en Espagne, qu'il est aussi ancien que la harpe. Soit respect pour cette opinion, soit plutôt que le charme de la douce rêverie qu'il inspire, ait de l'analogie avec le caractere d'une nation tendre, galante, discrete & mélancolique; soit enfin que le silence des belles nuits d'Espagne où l'on en fait le plus d'usage, soit plus favorable à son harmonie, il s'y est constamment établi, & y a acquis le droit d'instrument national. Il a eu le même succès chez les Portugais & les Italiens, & il étoit fort en vogue en France sous le regne de Louis XIV. Le son de cet instrument est si doux, qu'il faut le plus grand silence pour sentir toutes les délicatesses d'un beau toucher. Dans un lieu bruyant, on n'entend souvent que le tac des doigts, le charme est totalement perdu. (No se puede del todo determinar su origen. A nosotros nos viene de los españoles, a los que supuestamente los moros se lo entregaron: es opinión común en España que es tan antiguo como el arpa. Sea por esta opinión o sea más bien porque el encanto de la dulce ensoñación que inspira, tiene analogía con el carácter de una nación tierna, galante, discreta y melancólica; o sea porque el silencio de las bellas noches de España en las que más se utiliza, sea más favorable a su armonía, allí se ha establecido constantemente y ha adquirido el derecho de instrumento nacional. Ha tenido el mismo éxito con los portugueses y los italianos y se puso muy de moda en Francia bajo el reinado de Luis XIV. El sonido de este instrumento es tan dulce, que hace falta el mayor silencio para sentir todas las delicadezas de un bello tañido. En un lugar ruidoso, a menudo no se oye más que el “tac” de los dedos, el encanto se ha perdido por completo)⁵⁴.

No debemos olvidar a otros compositores franceses contemporáneos de Watteau que escribieron música para guitarra: Antoine Carrè, François Campion, Nicolas Derosier, y el flamenco, François le Cocq.

Durante todo el siglo XVII, los guitarreros españoles fabricaron instrumentos de cinco órdenes de gran belleza, con roseta, incrustaciones de marfil y maderas preciosas. En este mismo siglo el nombre del instrumento quedaría definitivamente establecido: en francés pasó a ser, *guitare*; en italiano, *chitarra*; en alemán, *Gitarre* y *Guitarre*; en inglés, *guitar*; añadiendo todos el calificativo de “española”. El tamaño era mayor que el de la guitarra de cuatro órdenes y su afinación más grave. Fue considerada como un híbrido entre la guitarra de cuatro y la vihuela de seis órdenes. De la primera tomaría el modo de encordar, con órdenes octavados, y la técnica de rasgueo; de la segunda, el tamaño y la técnica de punteo.

Anteriormente hemos indicado que la guitarra de cinco órdenes fue muy pronto adoptada por el pueblo. La adición del quinto orden se ha venido atribuyendo al poeta y músico andaluz Vicente Martínez Espinel (Ronda, 1550- Madrid, 1624), pero actualmente esto no es aceptado, ya que Juan Bermudo, en 1544, había mencionado a la guitarra de cinco órdenes en su tratado. Pero sí debemos reconocer que Espinel contribuyó notablemente a que el instrumento popular empezara a ser acogido por las clases altas.

Enrique Suárez Figaredo, en su estudio sobre el verdadero autor de la segunda parte del Quijote, argumenta lo siguiente:

*La destreza y los conocimientos musicales de Espinel así como su invención de la quinta cuerda de la guitarra española, han sido considerados en nuestros días como adorno de su persona y perfección de su ingenio, más que como progresos positivos en una profesión que a él le valió en vida tanta dignidad como el sacerdocio*⁵⁵.

Lope de Vega, en la dedicatoria de *La viuda valenciana* (1620) a Doña Marta de Nevaes, en la que ensalza las nobles prendas que adornan a esta dama, califica a Vicente Espinel, de padre de la música:

Si toma en las manos un instrumento, a su divina voz e incomparable destreza, el padre de la música, Vicente Espinel, se suspendiera atónito.

Y este mismo autor, en la escena octava del acto primero de *La Dorotea* (1632) proclama por boca de Gerarda:

A peso de oro habíades vos de comprar un hombrón de hecho y de pelo en pecho, que la desapasionase de estos sonetos y de estas nuevas décimas o espinetas que se usan: y perdóneselo Dios a Vicente Espinel, que nos trajo esta novedad y las cinco cuerdas de la guitarra con que ya se va olvidando los instrumentos nobles.

Gaspar Sanz, también considera a Espinel el “inventor” de la quinta cuerda. Así lo expresa en el prólogo de su tratado, al que nos hemos referido más arriba:

Los italianos, franceses, y demás naciones, la gradúan de española a la guitarra, la razón es porque antiguamente no tenía más que cuatro cuerdas y en Madrid el maestro Espinel, español, le acrecentó la quinta y por esto, como de aquí se originó su perfección. Los franceses, italianos y demás naciones a imitación nuestra, le añadieron también a su guitarra la quinta y por esto la llaman Guitarra española.

Durante el siglo XVII, Italia fue sin duda la gran difusora de la guitarra, particularmente, los *saltimbanchi* de las ferias hicieron de ella su instrumento inseparable. Ellos fueron quienes la introdujeron en Francia, convirtiéndose enseguida, especialmente en París, en un instrumento de moda.

Del gran lutier, Antonio Stradivari, se conservan cinco guitarras. En Inglaterra, en el Ashmolean Museum de Oxford, se conserva la “Hill”. En Estados Unidos, en el National Music Museum de Vermillion, se conserva la “Rawlins”. En Francia, en el Musée de la Musique de París, la “Vuillaume”. En Italia, en dos colecciones privadas de Milán, la “Giustiniani” y la “Sabionari” -fig. 18-. Los cinco instrumentos (como todos los instrumentos de Antonio Stradivari que han llegado a nuestros días) han sufrido a lo largo de los años reparaciones, cambios y otras actuaciones para poder continuar utilizándose en la práctica musical. Concretamente la “Sabionari”, alrededor de 1800, fue transformada en guitarra de seis cuerdas⁵⁶.

El Museo de Instrumentos de Música de Bruselas posee dos bellas guitarras barrocas; una, de Giorgio Jungmann (Ginebra, 1633) y otra de Matteo Sellas (Venecia, 1612-1652) -fig. 19-.

Tanto estas guitarras como la que aparece en la portada de las colecciones editadas en París, Lovaina y Amberes, a las que hemos hecho referencia más arriba, corresponderían al modelo tantas veces utilizado por Watteau en sus cuadros; con costados ligeramente curvados, cinco órdenes de cuerdas y adornos de marquetería en madreperla y marfil.

Debemos señalar que las guitarras más ornamentadas fueron las construidas en Italia mientras que las más austeras eran de origen español. Los instrumentos con profusión de decoraciones tenían en contrapartida el inconveniente de su pobre sonoridad, por ello, las guitarras construidas en España eran apreciadas por su mayor calidad musical.

Desde mediados del siglo XVIII, la llamada “guitarra clásica”⁵⁷ modifica su aspecto: el estrechamiento de la cintura se hace más pronunciado y salvo en España, en donde se

sigue anudando las cuerdas al cordal, en otros países europeos se fijan a unos botones que atraviesan el puente y la tapa; aunque el puente continúa encolado a la tapa.

El recorrido transcurrido entre la guitarra de cinco órdenes y la de seis cuerdas simples supone un intento de búsqueda para alcanzar una mayor sonoridad mediante el aumento de cuerdas en cada orden o la adición de órdenes. Llegaron a construirse guitarras de doce cuerdas repartidas en cinco órdenes, los tres primeros dobles y el tercero y cuarto triples. Esta última, la describe el portugués Manuel de Paixao Ribeiro en su método: *Nova arte de viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre. Dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica; Com Estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns Minuettes, e Modinhas por Musica, e por Cifra. Obra util a toa qualidade de Pessoas; e muito principalmente ás que seguem a vida litteraria, e ainda a ás Senhoras* (Coimbra, 1789).

El francés, Michel Corrette, en su tratado *Les dons d'Apollon, méthode de guitare par musique et tablature* (1762) describe el siguiente modo de encordar: cinco órdenes triples afinados al unísono, excepto el cuarto y el quinto que llevan una de las cuerdas afinadas a una octava superior. Corrette llama a la guitarra así encordada: “guitarre à la Rodrigo”.

Pero el modelo que finalmente se impondría fue el de seis órdenes. No obstante, se experimentaba también con instrumentos de siete órdenes.

En el Museu de la Música de Barcelona se conserva uno de estos ejemplares del guitarrero Francisco Sanguino (Sevilla, 1759).

También se reconvirtieron vihuelas en guitarras de seis cuerdas como la conservada en el Centro de la Vihuela de Mano y la Guitarra Española “José Luis Romanillos” -fig. 20- (Sigüenza. Casa del Doncel), del guitarrero Josef Pagés (Cádiz, 1825).

Se ha mantenido hasta hace poco tiempo que la guitarra de seis cuerdas apareció en Francia y su técnica se impulsó desde Italia; aunque las últimas investigaciones tienden a asignar un papel más relevante a las obras y a los instrumentos españoles. En nuestro país, encontramos la primera mención de guitarras de seis órdenes dobles en 1760, así como el primer documento musical que contiene piezas para instrumentos de seis y siete órdenes: el método manuscrito, fechado en 1773, del guitarrista y compositor, Juan Antonio de Vargas y Guzmán⁵⁸.

Respecto a quién fue el primero en dar el salto de la guitarra de seis órdenes a la de seis cuerdas simples todavía es un asunto mucho más confuso.

Albert Birch explica que, si bien en Alemania la guitarra no arraigó con fuerza hasta el siglo XVIII, en Weimar, poco antes de 1788, existió un fabricante llamado Jacob Otto de Jena que afirmaba ser el inventor de la adición de la sexta cuerda. Sin embargo, este mismo autor hace notar que por esa fecha, es probable que este tipo de instrumento ya se usase en España⁵⁹.

Tenemos noticias de que en nuestro país, en 1760, fray Miguel García, conocido como el Padre Basilio, utilizaba una guitarra de seis cuerdas; pero, ante todo, lo que es digno de destacar, es que fue este fraile uno de los primeros (si no el primero) en escribir música para guitarra en notación musical moderna, compitiendo con la publicación en París, en 1761, de *Le guide des écoliers de guitarre, oeuvre VIIe; traité des agréments de la musique exécutés sur la guitarre* del guitarrista italiano Giacomo Merch.

Según Vargas y Guzmán (al que acabamos de mencionar), la primera guitarra española de seis cuerdas simples conocida salió del taller granadino de Agustín Caro en 1803. El modelo muestra ya características “modernas” de construcción, tales como el varetaje en forma de abanico o el diapasón de resalte.

En Francia, desde la década de 1770 hasta finales de siglo, nos encontramos con instrumentos de cinco cuerdas simples (un magnífico ejemplo es el *Retrato de Clothilde de France* pintado por François Hubert Drouais, en 1775, y conservado en Versalles) - fig. 21-.

En opinión del guitarrista y musicólogo Gerardo Arriaga, la guitarra de seis cuerdas simples proviene de allende los Pirineos: de los napolitanos Giovanni Battista Fabricatore, Gioaechino Trotto y Antonio Vinaccia; del vienés Michel Ignatius Stadlinarin, del italiano afincado en Marsella Pietro Lippi y de Francois Lupot. Un instrumento de este último (hace notar Arriaga), es particularmente enigmático: posee seis cuerdas simples y está firmado en Orleans en 1773, una fecha tempranísima para un instrumento de tales características que se conserva en la Smithsonian Institution de Washington. Arriaga afirma también que “...de no haber sido reformado este instrumento, nos encontraríamos frente a la guitarra más antigua de seis cuerdas simples, construida en una época en la que en España se tañe preferentemente la guitarra de seis órdenes y en el resto de Europa aún la de cinco. Ante estos datos cabría pensar que, por primera vez en su historia, la guitarra española siguió un desarrollo diferente a la guitarra europea”⁶⁰.

De lo que no hay duda, es de que a lo largo del siglo XVIII, hubo un progresivo declive de la guitarra barroca. Ya en 1700, se publicaba muy poca música para este tipo de guitarra en comparación con la que se había publicado en el siglo anterior. Hacia 1780, se publicaban todavía algunos tratados para guitarra de cinco y seis órdenes⁶¹. Al comenzar el siglo XIX, estas guitarras dejaron de utilizarse (el efecto ampanela provocaba octavas paralelas por lo que sonaba mal). En ese momento, la que hoy llamamos guitarra clásica-romántica se convierte en el instrumento de moda en toda Europa, y ya no tiene órdenes, sino seis cuerdas simples⁶².

No podemos pasar por alto el papel de la guitarra en la que se ha dado en llamar, “música de barbería”. Hemos hablado de este asunto en el estudio de *Comiendo ostras* de Jacob Ochtervelt (Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano), pero en esa ocasión, hemos dicho que el cistro era el instrumento utilizado por los barberos anglo-sajones, aunque también, aludimos a la guitarra al hablar de los barberos españoles, y recogimos la cita de Cervantes en su *Don Quijote*.

En la historia de la ópera tenemos dos ejemplos universales de la guitarra en manos de barberos españoles que nos dejaron Wolfgang Amadeus Mozart y Giochino Rossini.

Mozart en su ópera *Las bodas de Fígaro*, con libreto de Lorenzo da Ponte, estrenada en Viena, el 1 de mayo de 1786, (basada en la pieza de Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, *Le mariage de Figaro*, estrenada por la “Comédie-Française”, en París, en 1775, en el Palacio de las Tullerías), en el primer acto, hace cantar al célebre barbero su burlona cavatina:

*Se vuol ballare, signor contino
il chitarrino le suonerò, sì
se vuol venire nella mia scuola,
la capriola le insegnerò, sì.
Saprò, saprò, ma piano
meglio ogni arcano,
dissimulando scoprir potrò.
L'arte schermendo, l'arte adoprando,
di qua pungendo, di là scherzando,
tutte le macchine rovescerò.
Se vuol ballare, signor contino,
il chitarrino le suonerò.*

(Si quiere bailar, señor condesito,
la guitarrilla le tocaré, sí.
Si quiere venir a mi escuela
la cabriola le enseñaré, sí.
Sabré, sabré pero despacio,
mejor, todos los secretos,
disimulando descubrir podré
El arte, esgrimiendo, el arte trabajando,
pinchando aquí, bromeando allá,
todos las intrigas trastocaré.
Si quiere bailar, señor condesito,
la guitarrilla le tocaré).

Treinta años después, Rossini, en *El barbero de Sevilla*, con libreto de Cesare Sterbini, (basada, así mismo, en la comedia de Beaumarchais), estrenada bajo el título *Almaviva, o la precaución inútil*, el 20 de febrero de 1816 en el Teatro Argentina de Roma, en el primer acto, puso la guitarra no sólo en manos del barbero sino también en las del conde Almaviva.

Al comienzo de la ópera, el conde acompañado de amigos músicos, agasaja a su amada Rosina entonando una serenata bajo su balcón: la cavatina, “Ecco, ridente in cielo” (He aquí, radiante en el cielo). Más tarde, Fígaro, con la guitarra al hombro, se acerca cantando la célebre cavatina: “Largo al factotum della città” (Abran paso al factótum de la ciudad), y será el barbero quien después acompañe al conde con su guitarra, en el aria, “Se il mio nome” (Si mi nombre)⁶³.

En la historia de la pintura, Antoine Watteau es junto a Pablo Picasso⁶⁴, el artista que en más ocasiones ha reflejado la guitarra en sus cuadros. La preferencia del primero por el instrumento de cuerda de cinco órdenes quizá se deba, en parte, a que con él podía mostrar sus grandes cualidades como dibujante, plasmadas en los estudios que realizó sobre posiciones de las manos, juego de los dedos y, manera de sujetar el instrumento⁶⁵. Hemos mencionado en este estudio diversas obras del artista en las que ha incluido la guitarra: (*El intérprete de serenatas. Con disfraz de Mezzetin. La partida a cuatro. La comedia italiana* o *El amor al teatro italiano. Comediantes italianos*)⁶⁶.

Como frecuentemente ocurre en Watteau, existen otras obras suyas relacionadas con nuestro cuadro: *Los celosos* (actualmente perdido, se conserva una copia en Melbourne, National Gallery); *Arlequin celoso* (también perdido pero se conservan estampas).

De *Pierrot contento* se conocen cinco dibujos: uno en el Musée de Beaux-Arts de Rouen, otro en el Kupferstichkabinet de Berlín, además de tres estudios de la dama del abanico con el hombre sentado a sus pies.

Pierrot contento vuelve a aparecer una vez más en la colección Thyssen-Bornemisza. Lucian Freud, entre julio de 1981 y octubre de 1982, pintó el *Retrato del Barón H. H. Thyssen-Bornemisza* -fig. 22-. El propio artista sugirió utilizar como fondo el *Pierrot contento* de su colección, puesto que el barón le había comentado que era uno de sus preferidos (a pesar de que Freud sólo conocía este cuadro por fotografías)⁶⁷. La escena de Watteau impulsó a Freud a realizar, casi simultáneamente, el *Gran interior, W. 111 (según Watteau)* -fig. 23- (1981-1983. Colección particular), obra clave de su producción, en donde aparece sustituida la guitarra por una mandolina.

NOTAS

1. E. Pilon: *Watteau et son école*. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. van Oest & Cie. Bruselas-París, 1912, p. 91.
2. Marivaux escribió veintiuna comedias para este teatro, entre ellas: *Arlequin poli par l'amour*, *La Double Inconstance*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*.
3. El teatro de la *Opéra-Comique* fue fundado el 26 de diciembre de 1714 por Catherine Baron y Gauthier de Saint-Edmé para acoger a las compañías cualificadas de teatro. Véase, M. Barthélemy: "L'opéra-comique des origines à la Querelle des Bouffons" en *L'Opéra-Comique en France au XVIIIème siècle*; bajo la dirección de Ph. Vendrix, ed. P. Mardaga, Lieja, 1992. Actualmente, el "Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie-Italienne", incorporado al laboratorio "Textes Langages Imaginaires / Marges Modernités Antiquités", (TLI/MMA, EA 4276) de la Universidad de Nantes, se dedica a la publicación de numerosas piezas (muchas de ellas aún manuscritas), de los teatros de Feria y de la Comedia Italiana. Actualmente trabajan en un programa de recuperación de parodias de ópera con el patrocinio de la ANR (Agence Nationale de la Recherche), la Région Pays de la Loire y la Maison des Sciences de l'Homme Ange-Guépin.
4. De ahí el nombre italiano de estas representaciones: *scenari*, también conocidas como *canovacci* (entramado). No se trataba de obras convencionales, sino de una especie de guiones de acciones, algunos muy elementales, que servían de base para la puesta en escena de las obras que interpretaban los cómicos *dell'Arte*.
5. Es probable que el nombre de *zanni* provenga de los dos famosos bufones de la corte de Venecia de finales del siglo XV y primeros del XVI: "Zuan Polo" y su hijo "Zuan Cimador". Véase al respecto: *Del oficio al mito: el actor en sus documentos* E. Rodríguez Cuadros, coord., vol 1, Acadèmia dels Nocturns. Escenes. Universitat de València. Valencia, 1997, pp. 67-71.
6. Goldoni dividía las dos categorías de criados en "los Arlequines" con distintas derivaciones en Italia y Francia, y el resto, que pertenecían a la estela de Brighella (cuyo equivalente francés es Scapin). Citado por A. I. Fernández Valbuena: *La Comedia del Arte: Materiales Escénicos*. Biblioteca Temática RESAD. Ed. Fundamentos. Madrid, 2006, pp. 36. En el teatro italiano, el personaje de criada joven y pizpireta no aparece por parejas. La muchacha coqueta y dicharachera (no sólo criada, sino también,

celestina de los enamorados), es, al mismo tiempo, cortejada por los varones de su condición y por los amos, aunque siempre consigue burlarse de ambos. Será en el siglo XVIII cuando cobrará mayor protagonismo, tanto en obras dramáticas como en la ópera “buffa” donde encontramos espléndidos ejemplos de este personaje: la Serpina de *La serva padrona* de Pergolesi (1733); la Suzanne de *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais que sería llevada a la ópera *Le nozze di Figaro* (1786) fruto de la inigualable colaboración de Mozart y Da Ponte, lo mismo que la Despina de *Cossi fan tutte* (1790) y la Zerlina del “dramma giocoso” *Don Giovanni* (1787). El personaje se fue enriqueciendo con otros nombres como Ricciolina, Nespola, Spinetta, Esmeraldina, Colombina y Coralina. A finales del siglo XIX encontramos a Colombina en la ópera de Leoncavallo *Pagliacci* (1892), y en el siglo XX, en el ballet *La boîte à jeux-jeux* de Debussy (1913) junto a otras compañeras de ascendencia francesa: Pierrette y Pimpinella. Y, por supuesto, la Zervinetta de la ópera de Richard Strauss *Ariadna en Naxos* (1912) con la que el compositor quiso, sin duda, rendir homenaje a la Comedia del Arte.

7. A. Perrucci, *Dell’Arte rappresentativa, premeditata e all’improvvisso*, Mutio, Napoli, 1699. Ed. Anton Giulio Bragaglia, Sansoni. Florencia, 1961.

8. A. I. Fernández Valbuena, *op. cit.* pp. 36-37. Sobre la Comedia del Arte véase también, R. Tessar: *Commedia dell’Arte: la Maschera e l’Ombra*. Mursia Editore. Milán, 1989. F. Marotti y G. Romei: *La Commedia dell’Arte e la società barocca*. Vol. 2. “La professione del teatro”. Bulzoni. Roma, 1991. M. I. Aliverti: *La naissance de l’acteur moderne. L’acteur et son portrait au XVIII siècle*. Gallimard. París, 1998.

9. Un antecendente de Arlequín lo podemos encontrar en el diablo protagonista de *Le Jeu de la Feuillée* (Juego de la enramada, h. 1276) de Adam de la Halle. La obra más conocida de este trovador, poeta y músico es *Le Jeu de Robin et Marion* (h.1275) pieza poético- musical que marcó el inicio del teatro profano en Francia. Ambos “jeux”, han sido considerados como precursores de la ópera cómica.

10. Dario Fo: *Manuale minimo dell’ attore*. “Diavolo D’ Arlecchino!” Einaudi. Turín, 1987, p.66.

11. El autor nombra a: Arlecchino, Trufaldino, Trivellino, Tracagnino, Tortellino Naccherino, Gradellino, Mezzetino, Polpettino, Nespolino, Bertolino, Fagiulino, Trappolino, Zaccagnino, Sia Pasquino, Tabarrino, Bagolino, Temellino, Fagottino, Pedrolino, Fritellino, Tabacchino. A. Nicoll: *The World of Harlequin: A critical study of*

the Commedia dell'Arte. Cambridge University Press. Cambridge, 1963; reed. 1976, pp.66-70.

12. *Ibid.* pp. 95-116.

13. Dentro de los distintos *scenari* de la Comedia del Arte con ese argumento, continuamente se traslada el papel de criado de una máscara a otra: Polichinela, Arlequín, o Pierrot.

14. Véase, I. Martin: “Don Juan et le Théâtre de la Foire”, en *Revue du XVIIIe siècle*, 194, 1. Enero 1997, pp. 156-171.

15. A. I. Fernández Valbuena, *op. cit.*, p. 38.

16. Véase más adelante el estudio de *Pierrot con guitarra* de Salvador Dalí. (Siglo XX. Pintura Española. La Música y lo Humano), donde analizamos la presencia de Pierrot durante los siglos XIX y XX, en la pintura, en la literatura, en la música y en el cine.

17. Estas otras versiones enlazarían más con el mensaje oculto que algunos han querido ver en algunas de las expresiones: “lubin” (monje depravado), “ma chandelle est morte” (ha desaparecido el ardor, la pasión, y se necesitará ir a buscar otro fuego para volver a encender la vela), o “battre le briquet” (cortejar a una mujer y también, seducirla). Todo ello nos acercaría al ambiente de una escena galante nocturna. Véase, Victor Proetz: *The astonishment of words. An experiment in the comparison of languages*. University Texas Press. Austin, 1971, p. 4.

18. Por el grabado de Edmé Jeurat estampado en 1728 (véase más adelante los datos biográficos), sabemos que el pintor había incluido a dos personajes más: Scaramouche y Arlequín. Sus cabezas asoman entre los árboles para observar al grupo. Hoy es casi imposible distinguir estos personajes así como otros detalles de la obra, imperceptibles debido a la oscuridad del cuadro causada por la técnica poco cuidada del artista, que no solía limpiar ni secar la paleta y restos de colores anteriores se mezclaban con otros nuevos. Mar Borobia explica que, en un principio, el formato del lienzo era apaisado, aunque en el siglo XIX se recortó, supriméndose zonas del jardín. (M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Catálogo, Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 518). Sobre los dos versos de la canción escritos en el fondo de Gilles, véase L. E. Jones: *Pierrot-Watteau: a nineteenth century myth*. Éditions Jean Michel Place. París, 1984, p. 13.

19. Watteau poseía una colección de vestidos de personajes de teatro con los que solía vestir a sus amigos y modelos para hacer dibujos y bocetos a los que recurriría constantemente a lo largo de los años.

20. Llamado así desde el siglo XIX. Iris Lauterbach al referirse a este cuadro, comenta que ha sido motivo de muchas interpretaciones: ... “los estudiosos han querido ver en él un reflejo del pintor y lo han comparado con el Cristo expuesto a las burlas del pueblo en la Flagelación. La expresión del rostro del mudo Pierrot, que lleva rasgos de retrato, se puede describir como inmóvil, expectante, melancólica o socarrona. El trazo en la comisura de los labios es tan indefinido como la sonrisa de la Mona Lisa: en cada caso se refleja el observador”, y añade más adelante: “Se desconoce la función original de *Gilles*; posiblemente Watteau lo pintara como cartel de comercio para un antiguo actor y propietario de una casa de café llamado Belloni, quien se hizo famoso por su papel de Pierrot. Sin embargo quedan cuestiones abiertas, por lo que no está fuera de toda duda la atribución a Watteau del famoso cuadro”. I. Lauterbach: *Watteau*. Trad. J. García. Taschen. Colonia, 2008, p. 46.

21. El formato de este cuadro (185cm x148cm), tan poco habitual en el pintor, se explicaría por la función del mismo. El lienzo está inspirado en la obra de Simon de Gueullette, *A laver la tête d'un âne on perd sa lessive* (Por lavar la cabeza de un burro se pierde la colada), que trata de la dura vida de *Gilles*, un pobre desgraciado sin fortuna del que siempre se ríen los demás. Los otros personajes de la función que figuran en la parte inferior del cuadro son: el padre, una pareja de enamorados, y Crispin, el *petit-mâitre* (nuestro “petrimetre”) que organiza todo y conduce al burro. C. Stukenbrock y B. Töper: *1000 Obras Maestras de la Pintura Europea: Del siglo XIII al XIX*. Köneman. Hong Kong, 2000, p. 944.

22. Este cuadro es resultado de la colaboración de Watteau con Philippe Meusnier, quien pintó la arquitectura del fondo. Sobre el asunto que recoge, Albert Pomme de Mirimonde se pregunta cómo es posible que Watteau, gran defensor de la *Opéra-Comique* y tan hostil a la *Comédie-Française* haya querido celebrar a su aliada, la *Commedia Italiana* (recuérdese la “guerre des bouffons”: ópera seria versus ópera cómica o *buffa*). Este autor explica que cuando el pintor realizó este cuadro, hacía un año que la *Opéra-Comique* se había prohibido en París y parte de la “troupe” se trasladó a Londres, coincidiendo, por tanto, con la estancia del artista en dicha ciudad (véase más adelante los datos biográficos). Si es que Watteau tuvo la intención de ensalzar a los italianos, se sigue preguntando de Mirimonde, ¿por qué situó a Pierrot en el centro de la escena, protagonista y símbolo de la compañía rival?. Supone el autor que Watteau imaginó el último “vaudeville” de su grupo preferido; por lo que el cuadro sería, al mismo tiempo, un homenaje y un adiós. A.-P. de Mirimonde: “Les sujets musicaux chez

Antoine Watteau” *La Gazette des Beaux Arts*, nº 1114, nov.1961, p. 273. Sobre la estancia de la “troupe” de la *Opéra-Comique* en Londres, véase F. y C. Parfaict: *Histoire des Spectacles de la Foire*, vol. I (1697-1721). Ed. Paleo – L’Instan Durable, Clermont-Ferrand, 2009, p.225.

23. La obra de Pierre Choderlos de Laclos se publicó por primera vez en 1782. En nuestros días se ha llevado al cine en dos ocasiones: en 1959, dirigida por Roger Vadim y en 1988, dirigida por Stephen Frears. La ópera *Dangerous Liaisons* de Conrad Susa se estrenó en la Ópera de San Francisco el 10 de septiembre de 1944.

24. Iris Lauterbach cita a J. C. Nemeitz (*Séjour de Paris*. Leiden, 1727) y señala que, tal como mencionan informes contemporáneos de viajes, en la feria de Saint-Germain había habitaciones “para amantes que quisieran hacer una *partie quarrée*” y añade a continuación: ...“los visitantes extranjeros de la época de Watteau, poco familiarizados con las costumbres de París, se admiraban, por ejemplo, de que “damas de condición” se divirtieran en las ferias con chistes obscenos sin ni siquiera ruborizarse”. I. Lauterbach: *op. cit.*, p. 43.

25. Se trata de un tipo de chaquetilla femenina usada en Francia en la primera mitad del siglo XVIII; entallada, con gran escote redondo en el delantero, pequeña cola en la espalda y mangas estrechas.

26. G. Sanz: *Instruccion de Musica sobre la guitarra española, y Metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza*. Herederos de Diego Dormer. Zaragoza, 1674, p. LXXVIII (Fol. 15 r.). En total se imprimieron siete ediciones, todas en los talleres de impresión citados; las cinco primeras ediciones fueron dedicadas a don Juan José de Austria, por ser Gaspar su instructor de música. El título original era: *Instruccion de Musica sobre la guitarra española y Metodo de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza, con dos laberintos ingeniosos, variedad de sonos y dances de rasgueado y punteado, al estilo español, italiano, frances y ingles, con un breve tratado para acompañar con perfeccion sobre la parte muy esencial para la guitarra, arpa y organo, resumido en doze reglas y exemplos los mas principales de contrapunto y composicion, dedicado al Serenissimo Señor, el Señor Ivan, compuesto por el Lecenciado Gaspar Sanz, aragones, natural de la Villa de Calanda, Bachiller en Teologia por la Insigne Vniversidad de Salamanca*. Reed. en facsímil, Institución “Fernando el Católico”. Zaragoza, 1952. Sobre Gaspar Sanz, véase: A. Zaldívar Gracia: *Gaspar Sanz, el músico de Calanda*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.

Zaragoza, 1999, y R. Vázquez-Prada Oñoro: *Gaspar Sanz, la magia de la guitarra*. Delsan Libros. Zaragoza, 2006.

27. F. R. Tranchefort: *Les instruments de musique dans le monde*. Éditions du Seuil. Paris, 1980, p. 184.

28. E. Pujol: “La guitare” en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie*. Delagrave. París, 1926, pp. 1997-98. De este autor es también el completísimo método de enseñanza de la guitarra: *Escuela razonada de la guitarra*. 4 vol. Ricordi Americana. Buenos Aires, vol. 1, 1934; vol. 2, 1935; vol. 3, 1954; vol. 4, 1971.

29. En el siglo XVIII, la *gittern* era una variante de la *English guitar* y ésta, como su nombre “no indica”, no es una guitarra sino un tipo de *cittern* (cistro). Véase al respecto, L. Wright: “The Medieval Gittern and Citole: A case of mistaken identity”. *The Galpin Society Journal*. Vol. 30. May 1977, pp.8-42. Sobre las controversias de las denominaciones de instrumentos antecesores de la guitarra, véase también el estudio de J. J. Rey Marcos. “Un instrumento punteado del siglo XIII en España” *Música y Arte*, año 1, nº 2, sept. 1975, pp. 35-40. María del Rosario Álvarez defiende que el instrumento que aparece en España a finales del siglo XII puede ser llamado indistintamente cedra o guitarra; según esta musicóloga, no se puede hablar de la guitarra bajo el concepto actual hasta el siglo XV. M. del R. Álvarez: *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1982. Vol. II, , pp. 782 y 833.

30. J. Corominas: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols. Gredos, Madrid, 1991-2002.

31. F.R.Tranchefort: *op. cit.*, p. 138.

32. J. Tinctoris: *De inventione et usu musicae*, (h. 1487); ed. K. Weinmann: *Johanes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat “De inventione et usu musicae”*. F. Pustet. Regensburg, 1917, pp. 27, 46.

33. Hemos analizado las características de estos instrumentos en el estudio de *La coronación de la Virgen con cinco ángeles*. (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado, La Música y lo Divino)

34. Entre los estudios de la música de las Cantigas de Alfonso X el Sabio debemos destacar los de, J. Ribera: *La música de las “Cantigas”: estudio sobre su origen y naturaleza*. Real Academia Española. Madrid, 1922. H. Anglés: *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, 4 vols. (apartado de organología a

35. “Libro de Alexandre” en *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*. Ed. de F. Janer. Rivadeneyra, BAE, t. LVII, Madrid 1864, copla 1383.

37. A Salazar: *La música de España, Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*. Espasa Calpe. Colec. Austral. Madrid, 1953, p.125 y nota 1.

39. Véase, J. Tyler y P. Sparks: *The Guitar and its Music. From the Renaissance to the Classical Era*. “France: The Creation of Repertory”, a cargo de J. Tyler. Oxford University Press. Oxford, 2002, pp. 12-23. H. M. Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600: a bibliography*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1965, pp. 124, 138 y 148. Son muy interesantes los dos volúmenes que reproducen en facsímil los tratados sobre la guitarra impresos en Francia, desde la *Harmonie Universelle* de Mersenne (1636), hasta el *Méthode pour la guitare* de Gatayes (1800), recopilados por la guitarrista Caroline Delume en *Méthodes et Traités Guitare - France 1600-1800*. Ed. Anne Fuzeau Productions, Bressuire, 2004.

41. Véase, G. Radole: *Liuto, chitarra e vihuela, storia e letteratura*. Suibini Zerboni, Milán 1979.

43. L. de Milán: *Libro de música de vihuela de mano, intitulado El maestro*, Valencia 1535-1536. L. de Narváez: *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer Vihuela*, Valladolid, 1538. A. de Mudarra, *Tres libros de música en cifra para vihuela*,

Sevilla, 1546. E. de Valderrábano: *Libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, Valladolid, 1547. D. Pisador: *Libro de música de vihuela*. Salamanca, 1552. M. de Fuenllana: *Libro de Mvsica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra. En [e]l q[ua]l se cõtienen muchas y diuersas obras*. Sevilla, 1554. T. de Santa María, *Libro llamado Arte de tañer Fantasía*, Valladolid, 1565. E. Daza, *Libro de música en cifras para vihuela, intitulado El Parnaso*, Valladolid, 1576. A. de Cabezón, *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid, 1578.

44. A. Birch “La guitarra y otros instrumentos de cuerdas pulsadas” en *Historia de los instrumentos musicales*. Edición de A. Baines. Taurus. Madrid, 1988, p. 164.

45. A. García de León Griego: *El mar de los deseos. El caribe hispano musical: Historia y contrapunto*. “Sedimentos del siglo de oro en la poesía cantada”. Siglo veintiuno. Mexico D.F., 2002, pp.138, 139.

46. En España durante todo el siglo XVIII, ningún escrito hace la menor referencia al repertorio vihuelístico del siglo XVI ni a ninguno de sus autores. Es importante destacar que los primeros en recordar la existencia de dicho repertorio son autores extranjeros, entre ellos, el inglés Charles Burney, quien en el volumen III de su *General History of Music*, publicada en 1789, menciona a Luis de Milán, Enríquez de Valderrábano, Luis Venegas y Juan Bermudo. Sin embargo, en nuestro país, no será hasta finales del siglo XIX cuando se publiquen los cuatro volúmenes del *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles* (I-1868, II-1880, III-1880, IV-1881), de Baltasar Saldoni. Los vihuelistas aparecen reseñados fundamentalmente en el tomo IV y se mencionan todas las ediciones para vihuela del siglo XVI. En este mismo sentido, una fecha curiosa de destacar es el 29 de junio de 1869, en la que tuvo lugar, en la Sala Herz de París, un concierto organizado por Guillermo Morphy, gentilhombre de cámara del príncipe de Asturias, compositor, intérprete y destacado bibliófilo, en el que se interpretaron algunas piezas del antiguo repertorio vihuelístico. Es posible que se trate de la primera vez que se escuchó en público música de vihuela en los tiempos modernos, pero, curiosamente, no se utilizó una vihuela, sino un clave Ruckers (hemos hablado de estos instrumentos en el estudio de *Anunciación* para el retablo de Madrid del Greco. Siglo XVII. Pintura Española. Apartado La Música y lo Divino). En la reseña de *La Revue et Gazette Musicale de Paris*, de 4 de julio de 1869, año 36, nº 27, firmada por Charles Bannelier, se relataba así el acontecimiento: “Para conservar todo lo posible su carácter, y a falta de *vihuela* o, más bien, de un *tañedor* suficientemente hábil, el Sr. Morphy ha recurrido al clave; un rico aficionado ha prestado un bellissimo

instrumento del célebre Andreas Ruckers, maravilla de factura, de ebanistería y de pintura, del cual el Sr. Albert Lavignac, nuestro joven y hábil pianista, ha sacado todo el partido posible, y junto al cual Henri Herz había colocado, en paralelo, su magnífico piano de cola de la Exposición de 1867, tanto, sin duda, en honor de sus nobles invitados, la reina de España, su familia y su corte, como para hacer también historia a su modo”.

47. En los últimos años, algunos autores han dado la fecha de 1586. La primera edición conservada es de 1626.

48. No significa que Amat haga referencia a dos tipos distintos de guitarra, sino a los dos idiomas en que está el texto.

49. S. de Covarrubias Horozco: *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez impresor del Rey N. S. Madrid, 1611, reed. Turner, Madrid 1979, entr. “guitarra”; entr. “vihuela”. Juan José (Pepe) Rey ha reunido y resumido más de un centenar de citas literarias anteriores a 1650, que sitúan a la guitarra en todos los niveles y ámbitos de la sociedad española durante la primera mitad del siglo XVII, P. Rey: “Nominalia. Instrumentos musicales en la literatura española desde *La Celestina* (1499) hasta *El Criticón* (1651)”, en *Los instrumentos musicales en el siglo XVI*. Ávila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1997.

50. Tras la Revolución Francesa, la *Académie Royale de Musique* pasó a llamarse *Académie des Arts*. En 1875, se convertiría en la *Ópera National de Paris* ocupando el Palais Garnier; en 1990, se añadió la *Opéra-Bastille*.

51. *Fiestas venecianas*: el título proviene de una copia en estampa debida a Laurent Cars, impresa en 1732. Se han identificado varios personajes de este cuadro; el propio Watteau se autorretrató sentado, tocando una *musette* (hemos hablado de este instrumento en el estudio de la *Adoración del Niño* de Bartholomäus Bruyn el Viejo: Siglo XVI. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino; en el estudio de *Fiesta campesina* de David Teniers. II Siglo XVII. Pintura Flamenca. Apartado La Música y lo Humano; y en el estudio de *Boda campesina* de Jan Havicksz Steen. Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo humano). La bailarina que ocupa el centro de la escena sería la actriz Christine Charlotte Desmares, amante del duque de Orléans; el bailarín con sombrero negro que está delante de ella, Nicolas Vleughels, pintor flamenco amigo y casero de Watteau, director de la Academia de Roma entre 1725 y 1736 (véase más adelante, datos biográficos).

52. Véase, M. N. Mason y. F. Mouret: “Verlaine, Fauré, Debussy: Claire(s) de lune” en *Paul Verlaine*. Colloque de la Sorbonne, dir. P. Brunel y A. Guyaux. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, col. Mémoires de la critique. París, 2004, pp. 181-222.
53. Paul Verlaine: *Oeuvres poétiques complètes*. Gallimard. París, 1962, pp. 101-102.
54. D. Diderot; J. Le Rond d'Alambert: *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné de Sciences, des Arts et des Métiers, Tome Septième*, París, 1757, entr. “guittare”. Encyclopédie Project. ARTFL (Análisis y Tratamiento Informático de la Lengua Francesa). CNRS (Centro Nacional de la Investigación Científica). Division of the Humanities and Electronic Text Services. University of Chicago. 1988. (<http://encyclopedia.uchicago.edu>)
55. E. Suárez Figaredo: *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*. Carena ed., Barcelona, 2004, p.137.
56. En 1948, Andrés Segovia dejó su firma en el fondo de la Sabionari, acompañada de estas palabras: “deux siècles plus tard”. Sobre las guitarras de Stradivarius, véase, C. González: “Stradivarius y la guitarra” en *La guitarra en la historia*, vol. 9. La Posada, Córdoba, 1998, pp.13-27; y G.P. Gregori “La harpe et les guitares d'Antonio Stradivari” en *Musique. Images. Instruments*, n° 3, 1997, pp. 9-31. CNRS Editions; F.Guétreau. “Catalogue sommaire des guitares du Musée Instrumental” en *Guitares. Chefs d'oeuvre des collections de France*, La Flûte de Pan, Paris 1980, pp. 307-320. El Musée de la Musique de París, ha calificado a su guitarra la “Vuillaume” como atribuida.
57. Musicólogos e historiadores han determinado como “período clásico” de la música, la época en que vivieron Haydn, Mozart y Beethoven; concretamente, de 1750 (año de la muerte de Bach) a 1803; año en que Beethoven escribe su *Tercera Sinfonía* (a la que llamó “Bonaparte” aunque un año después tachó este título y escribió en su lugar, “Sinfonia eroica, composta per festeggiare il souvenire d'un grand'uomo”), considerada como la obra que marca el amanecer del Romanticismo musical.
58. Véase G. Arriaga, “El método de guitarra de Juan Antonio Vargas y Guzmán”. *Revista de Musicología*, vol. 8, n° 1, 1985, pp. 97-102.
59. A.Birch, *op. cit.*, p.165.
60. G. Arriaga: *Fernando Sor: músicas en la guitarra*. Introducción y notas al programa del ciclo del mismo título, celebrado en Madrid, Fundación Juan March, del 8 al 29 de enero de 1992.
61. A partir de 1800, cada vez fue escrita y editada más música para guitarra en notación común, desapareciendo prácticamente la tablatura.

62. De la guitarra durante los siglos XIX y XX nos ocupamos más adelante, en el estudio de *Pierrot y guitarra* de Salvador Dalí. Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano; y en el estudio de *El campesino catalán de la guitarra* de Joan Miró. Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano.
63. *Idem* sobre la guitarra en la ópera en los siglos XIX y XX.
64. Véase más adelante el estudio de *Hombre con clarinete* de Pablo Picasso. Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano.
65. Watteau dibujaba continuamente con tiza roja. El artista es más conocido por su maestría con la técnica de los “trois crayons”: el sutil uso del rojo, negro y blanco; por el contrario, fueron escasas las ocasiones en que usó el lápiz y la tinta. Véase, P. Rosenberg, L. A. Prat, M. Eidelberg: “Watteau dessinateur, le plaisir virtuose”, en Catálogo de la exposición *Watteau: The Drawings*. Londres. Royal Academy of Arts. Marzo-Junio 2011. Según Pierre Rosenberg, Watteau es el dibujante francés más importante de todos los tiempos y *L'Enseigne de Gersaint*, el cuadro francés más bello del siglo XVIII (declaraciones recogidas en: “El silencioso triunfo de la intimidad”, *El País. Babelia*, 23-diciembre-2011).
66. Citaremos algunos ejemplos más: *El amor apacible*, y *Recreación galante* (Berlín, Staatliche Museen zu Berlin, Schloss Charlottenbourg). *¿Queréis triunfar con las Bellas?* (The Wallace Collection). *El encantador*, y *La aventurera* (Troyes, Museo de Bellas Artes. Escocia, Brodick Castel). *La perspectiva* (Boston, Museum of Fine Arts). *La lección de canto* (Madrid, Palacio Real). *La lección de amor* (Estocolmo, National Museet). *La serenata italiana*, y *Reunión al aire libre* (Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister). *Conversación italiana* (Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Schloss Sanssouci). *Reunión al aire libre* (Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie).
67. Véase, J. Álvarez Lopera. *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid- Barcelona, 1994, (3ª ed.), p. 534.

DATOS BIOGRÁFICOS

La figura de Antoine Watteau ha sido siempre un tanto misteriosa. Se habla de él como un hombre retraído, reservado, de frágil constitución y naturaleza enfermiza, a quien, a pesar de tener muchos amigos, no le gustaba aparecer en público e incluso se escondía de sus admiradores¹. Había nacido el 10 de octubre de 1684, en Valenciennes, localidad que hasta 1678 perteneció a los Países Bajos y, al firmarse la Paz de Nimega, pasó a formar parte del territorio francés.

Su padre, hombre dedicado a hacer tejados y vender tejas, tras constatar las cualidades artísticas de su hijo, consintió en que entrase, a los diez años, de aprendiz en el taller de Jacques-Albert Gérin, pintor flamenco, del que se conservan algunas obras en el museo y en las iglesias de Valenciennes.

Hacia 1702, tras la muerte de Gérin, Watteau se trasladó a París. Algunos biógrafos apuntan la posibilidad de que viajara con el pintor especializado en escenografías teatrales, Abraham Métyer, aunque este dato no se ha podido confirmar; si bien, un contacto temprano con el mundo del teatro, por el que enseguida se sintió profundamente cautivado, explicaría su trayectoria posterior.

En París, consiguió trabajo con un pintor y marchante del Pont de Notre-Dame. Probablemente, se trataría del fabricante de pinturas Étienne Desrais, en cuyo taller, el artista se vio obligado a copiar cuadros de género de pintores flamencos, especialmente, la *Anciana leyendo la Biblia* de Gerrit Dou (actualmente en el Rijksmuseum de Amsterdam), así como imágenes religiosas. Para compensar la monotonía de su trabajo, en su tiempo libre se dedicó a dibujar, como dicen sus biógrafos: “todo lo que llegó a su vista y a sus manos”².

Tanto durante su formación como más tarde en los años de éxito, Watteau buscó el contacto con sus conciudadanos. Trabajó amistad con el pintor de Amberes, Jean-Jacques Spoëde, de su misma edad. Tal vez por ello, a Watteau no se le consideraba pintor francés, sino pintor flamenco: “Watteau, peintre flamand”.

Sus primeros años están llenos de dificultades. Hasta su ingreso en la Academia, en 1712, pasó una etapa ardua que estuvo marcada por los intentos de asentarse en París.

Hacia 1704 entró en el taller de Claude Gillot, pintor, dibujante, grabador, y realizador de decorados para teatro, que le acogió durante un tiempo en su casa. Gillot sería el

introdutor de nuestro artista en los ambientes de los cómicos italianos. A partir de entonces, los personajes de la *Commedia dell'arte*: Pierrot, Mezzetin, Arlequín, Pantalone o Colombina, pasarán a ser protagonistas de sus obras. Estos mismos personajes, en muchas ocasiones, van a ser sus propios amigos, retratados bajo el disfraz de estos arquetipos.

Unos cuatro años más tarde, tras dejar a Gillot, Watteau conoció a Claude Audran III, “concierge” (administrador) del Palacio de Luxemburgo y uno de los diseñadores de decoraciones más importantes de la época, en cuyo taller trabajaban varios colaboradores. Watteau vivirá y trabajará con él, y tendrá la oportunidad de conocer la Galería Médicis, con la serie que Rubens había pintado en honor de María de Médicis (hoy en el Museo del Louvre). La mayoría de las decoraciones en las que trabajó Watteau no se han conservado pero se pueden reconstruir a partir del *Recueil Julienne* (véase nota 11). Es probable que, hacia 1707, trabajase en la remodelación del palacio de “La Muette”, cerca de París, pintando sobrepuestas y lienzos de muro en estilo “chinoiserie”. También trabajó en algunos de los “hôtels” de la aristocracia pintando, además de las superficies antes citadas, biombos, tapas de clavicémbalos y puertas de carrozas³.

Desde los inicios de su actividad profesional el artista se interesó por el ambiente militar; no en lo referido a la confrontación o la lucha en el campo de batalla, sino por la vida de los soldados fuera de las actuaciones bélicas. En 1709, se había presentado al concurso de la Academia con un cuadro de este asunto y otro de género al estilo flamenco: obtuvo un segundo premio. Su decepción fue, en parte, el motivo que le hizo regresar a su ciudad natal en el otoño de 1710. Un año antes, el ejército francés, había sufrido una fuerte derrota contra las tropas austriacas e inglesas comandadas por el príncipe Eugenio y el duque de Marlborough, en Malplaquet, cerca de Valenciennes⁴. Ese ambiente bélico, al parecer, despertó el interés artístico del joven pintor y le impulsó a tomar apuntes del natural que le servirían para elaborar, más tarde, escenas de asuntos no absolutamente relacionados con la desastrosa situación del ejército regular (durante años los soldados vestían de forma harapienta y no percibían ningún tipo de sueldo), pues los soldados de sus cuadros llevan uniforme y fuman en pipa con toda tranquilidad⁵. Son escenas de acampadas, marchas, y momentos de descanso o de ocio. El pequeño lienzo, *La Puerta de Valenciennes* (Nueva York, The Frick Collection) es un claro ejemplo de ello y, como muchas otras de sus escenas de soldados, nos lleva a pensar en Teniers; aunque, en nuestro caso, nos conduce directamente a Michiel

Sweerts, a sus *Soldados jugando a los dados*, que hemos estudiado en Siglo XVII. Pintura Flamenca. Apartado La Música y lo Humano. El museo Thyssen-Bornemisza posee otro cuadro de Watteau con una escena de soldados: *El descanso*, h 1709.

Por los años en que el artista pinta las últimas de estas escenas conocidas, inicia lo que llegará a ser la mayor característica de su obra, las escenas galantes, a partir de un grupo de obras que tienen a Pierrot como protagonista: *Los celosos* (actualmente perdido); *Arlequín celoso* (también perdido); nuestro *Pierrot contento*; y *La partie quarrée* (s. XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano)⁶.

De regreso a París, (a finales de 1710 o principios de 1711), el artista estará continuamente cambiando de domicilio durante los siguientes años. Al parecer trabajó, entre otros, con el pintor Antoine Dieu y vivió en casa del maestro vidriero y marchante de calcografías Pierre Sirois, quien se convertiría en su primer marchante.

En 1712 Watteau expone en la Real Academia de Pintura y Escultura cuatro obras y el 30 de julio de ese mismo año, es propuesto para ingresar en la eminente institución. La elección de su “*morceau de réception*” (obra de admisión), que deberá presentar posteriormente, queda a criterio del artista.

El 5 de enero de 1714, la Academia le exige que entregue la obra de ingreso. El 5 de enero de 1715, la Academia le conmina a que presente la obra que ha preparado. El 25 de enero de 1716, la Academia vuelve a exigirle que entregue su obra de admisión. El 9 de enero de 1717, la Academia impone a Watteau un plazo máximo de seis meses para la entrega de su trabajo.

Finalmente, será el 28 de agosto de 1717, cuando presente la *Peregrinación a la isla de Citera* (París Museo del Louvre)⁷. La Academia, para determinar el género de esta obra, crearía un nuevo concepto: *la fête galante*⁸. A partir de ese momento, así serán denominadas las alegres reuniones, donde el galanteo, la música y la naturaleza se unen para formar el escenario de unos personajes vestidos de satinadas sedas, reflejo de la aristocracia de principios del siglo XVIII; no exentos muchas veces, de la nostalgia y melancolía que revela la decadencia de la clase cortesana de los últimos años del reinado de Luis XIV y los años de la regencia de su primo, el duque de Orleans.

En dos ocasiones, a finales de 1718 y en septiembre de 1719, Watteau vive con el pintor Nicolas Vleughels (citado en el estudio de *Pierrot contento*), en casa de un sobrino del pintor Charles Le Brun, en la calle Fossés Saint-Victor. Años antes, de 1712 a 1718,

había residido en casa del más importante mecenas y coleccionista de arte de la época, Pierre Crozat. Durante todo este tiempo, el artista pudo asistir a las reuniones que se celebraban en los salones de la residencia de Crozat y tuvo ocasión de conocer los códigos tanto del ocio de la aristocracia, como de la tradición bucólica occidental; en palabras de Thomas Crow: “La aplicación recíproca de un código sobre otro garantiza la cualidad de las *fêtes galantes* como alegorías, como obras de, y para, la imaginación más refinada. Si hubiera sido meramente un cronista de los aristócratas que tomaban prestado del teatro cómico un vestuario rústico, su arte no habría llegado más allá de la ilustración que practicaron muchos de sus contemporáneos; por el contrario, si hubiera intentado fundamentar su arte exclusivamente en el ejemplo de los viejos maestros que coleccionaba Crozat, aquél hubiera resultado un pastiche histórico sin salida en el desarrollo innovador de la cultura de la época”⁹.

En otoño de 1719, Watteau viajó a Inglaterra permaneciendo allí por espacio de un año. Estuvo acogido y atendido por el médico y coleccionista de arte, Richard Mead, abrigando la esperanza de que pudiera curarle de su tuberculosis; también confiaba en poder mejorar su situación económica, pero ambos deseos, desgraciadamente, no pudieron cumplirse. Para el doctor Mead, en prueba de reconocimiento, pintaría los *Comediantes italianos* (Washington, National Gallery.)

A finales de 1720, el artista regresó a Francia donde fue acogido por su amigo, el marchante de arte instalado en el Pont de Notre-Dame, Edme-François Gersaint, yerno de Sirois (apenas le quedaban unos meses de vida y su círculo vital se cerraba en el mismo puente en el que había encontrado su primer empleo en París dieciocho años atrás).

Ese mismo año le visitó, Rosalba Carriera, famosa pintora veneciana que acababa de ingresar en la Academia. En febrero de 1721 vuelve a visitarle y realiza su retrato por deseo de Crozat. El cuadro, que se encuentra en el Museo Cívico de Treviso, nos muestra a un hombre joven, vestido con elegancia y con una cuidada peluca; su rostro, de rasgos afilados es de una extrema palidez. También en febrero, Crozat anunciaría su proyecto de publicar en forma de estampas, los cuadros más bellos de Francia y pidió a Watteau que colaborase en el proyecto.

Gravemente enfermo, el artista se trasladó a Nogent-sur-Marne, cerca de París. Su amigo, el sacerdote Pierre-Maurice Haranger, canónigo de Saint-Germain l’Auxerrois,

le facilitó alojamiento en casa de un familiar, el “Intendant des Menus et Plaisirs du Roi”, Philippe Le Febvre. El viaje que tenía previsto hacer a Valenciennes, ya no será posible; muere en brazos de su amigo, Edmé-François Gersaint, para el que había pintado unos meses antes, su última obra: *L’enseigne de Gersaint* (Berlín, Palacio de Charlottenburg)¹⁰.

La mayor parte de la obra de Watteau no pudo ser contemplada por sus contemporáneos; solamente algunos de sus cuadros pasaron a formar parte de la colección de su protector, Pierre Crozat.

El pintor comenzó a ser valorado a partir de la edición de sus dibujos y pinturas publicada, en 1735, por Jean de Julienne (*Recueil Julienne*)¹¹.

En el siglo XIX, estudiosos, poetas y músicos, se sintieron atraídos por la originalidad de sus obras y por la melancolía poética de su arte.

NOTAS

1. I. Lauterbach: *Watteau*. Taschen.Trad. J. García. Colonia, 2008, p. 8.
2. Véase, G. Glorieux: “Les débuts de Watteau à Paris: Le pont Notre-Dame en 1702”, *Gazette des Beaux-Arts*, nº139, 2002, pp. 25-29.
3. Véase, M. Eidelberg: “Watteau’s chinoiserries at la Muette”. *Gazette des Beaux-Arts*, nº 130, 1997, pp. 19-46; “Watteau and Audran at the Hôtel de Nointel”, *Apollo*, nº 155, 2002, 1, pp. 10-16; “How Watteau designed his arabesques”, *Cleveland studies in the history of art*, nº8, 2003, pp. 68-79.
4. I. Lauterbach, *op. cit.*, pp. 31-32.
5. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Catálogo, Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 516.
6. M. S. García Felguera: *Antoine Watteau*. El arte y sus creadores, nº 26. Historia 16. Madrid, 1993, pp. 56-59.
7. Con la presentación de la *Peregrinación a la isla de Citera*, el asunto quedó zanjado a nivel formal, pero Watteau sólo participaría en dos reuniones de la Academia, el 4 de septiembre y el 31 de diciembre de 1717. Aunque la obra quedó registrada en la Academia con el título de *Peregrinación a la isla de Citera*, más tarde, este título fue sustituido por, *Une feste (sic) galante*. De esta manera se negó a Watteau el más alto rango como académico: el de pintor de historia, que conllevaba la posibilidad de ser uno de los profesores de la institución, pero ésta tuvo que reconocer las *fêtes galantes*, como una nueva categoría de pintura.
8. El nuevo género que a partir de entonces sería llamado, *fêtes galantes* ha sido comentado anteriormente en el estudio de *Pierrot contento*. Véase, É. Jollet: *Watteau. Les fêtes galantes*. Éditions Herscher. París 1994.
9. T. Crow: “Jean-Antoine Watteau. Lo teatral y La isla encantada de Citera”, en: *Summa Pictorica. El Siglo de la Razón*, dir. Joan Sureda. Planeta S. A., tomo VIII. Madrid 2000, p. 306.
10. Nos hemos referido a este cuadro en la nota 62 del estudio de *Pierrot contento*. En cuanto a la vida y la obra de Watteau es interesante destacar entre la amplia bibliografía de sus exposiciones, el catálogo de la exposición: *Watteau, 1684-1721*. Washington. National Gallery of Art. Junio-Septiembre 1984; París. Galeries Nationales du Grand Palais. Octubre 1984-Enero 1985; Berlin. Schloss Charlottenbourg. Febrero-Mayo 1985.

11. Jean de Julienne, gran coleccionista, artista aficionado y protector de Watteau, (su retrato y el de su esposa, realizados por François de Troy, se conservan en el Museo de Valenciennes), heredó, a la muerte del pintor, un buen número de sus cuadros, entre ellos, *L'enseigne de Gersaint*. Julienne consiguió alrededor de 580 dibujos de Watteau y decidió que fueran grabados por Boucher y Audran, reuniéndolos en cuatro volúmenes publicados en 1735 (*Récueil Julienne*), con el título: *Les Figures de différents caracteres*. De esta manera, Julienne proporcionó un impagable repertorio de modelos destinado tanto a futuros artistas como a los amantes del arte. Véase, M.-C. Sahut y F. Raymond: cat. exp. *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, jul.-oct. 2010, coed. Musée du Louvre-Le Passage, París 2010. Dicha recopilación, es, además, un referente para autenticar la obra del artista. Un ejemplar del *Récueil Julienne* se puede ver y consultar en el castillo de “La Sémondière”, cerca de Brécey.

ILUSTRACIONES



1. Teatro commedia dell'arte. Tívoli



2. *El intérprete de serenatas.*
Jean-Antoine Watteau



3. *Con disfraz de Mezzetin.* Jean-Antoine
Watteau



4. *Comediantes italianos.* Jean-Antoine
Watteau



5. *El amor en el teatro italiano.*
Jean-Antoine Watteau



6. *La partida a cuatro.*
Jean-Antoine Watteau



7. Instrucción de Música sobre la guitarra española



8. *Pasional de Zwiefalten*



9. *Cantiga 10*. Alfonso X El Sabio



10. *Cantiga 20*. Alfonso X El Sabio



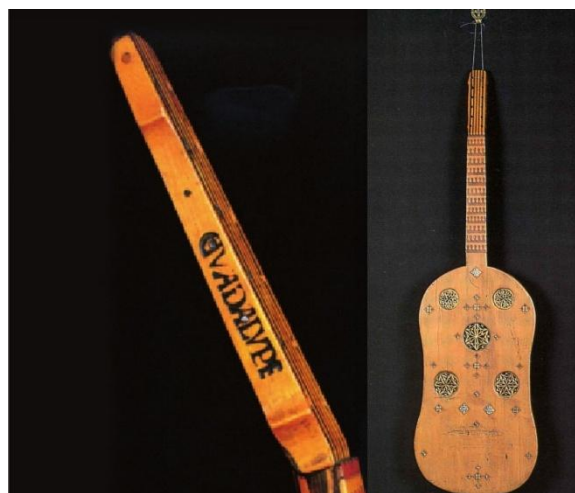
11. *Cantiga 150* Alfonso X El Sabio



12. *Naturaleza muerta con instrumentos*.
Evaristo Baschenis



13. Portada libro
Guillaume Morlaye y Simon Gorlier



14. Vihuela Guadalupe



15. Alfabeto catalán. Joan Carles Amat



16. *Les fêtes vénitiennes*. Jean-Antoine Watteau



17. *Entrée des Espagnols jouaient dela guitare*



18. Guitarra Savionari. Antonio Satradivari



19. Guitarras. Giorgio Jungmann (izda.) y Mateo Sellas (dcha.)



20. Guitarra. Josef Pagés



21. Retrato de Clothilde de Francia.
F. Hubert Drouais



22. Retrato del barón H. H. Thyssen-
Bornemisza. Lucien Freud



23. Gran interior W 111 (según Watteau).
Lucien Freud



JEAN-BAPTISTE PATER

Concierto campestre

1734.

Óleo sobre lienzo.

53 x 68,5 cm.

Instrumento musical: guitarra barroca.

La composición de este concierto campestre, lo mismo que la de su “pendant”, otro *Concierto campestre* -fig. 1-, actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, es una más de las que con tanta frecuencia ha utilizado el pintor. Elegantes personajes pasan las horas relajadamente, escuchando una dulce música y manteniendo una amable conversación. La escena podía transcurrir a las afueras de una ciudad que vemos a lo lejos.

Inmediatamente nos damos cuenta del paralelismo de estas figuras con las de las escenas galantes de Watteau.

Pero la escena que nos representa Pater no pretende ir más allá de lo que ve el espectador; el transcurrir de un tiempo de ocio en una atmósfera de laxitud junto con el dulce disfrute de la juventud.

En la ópera-ballet en tres actos y un prólogo, *Les Festes galantes*, de Henry Desmarest con argumento de Joseph-François Duché de Vancy (estrenada en la sala de la ópera del Palais-Royal, el 10 de mayo de 1698), se cantaba a esos placeres que pronto escapan como escapa la juventud:

*Cédons à la tendresse,
Suivons le Dieu des Armours,
Le temps de la jeunesse,
Ne doit pas durer toujours.
Est-ce avoir de la sagesse
Que de perdre ses beaux jours?*

(Cedamos a la ternura
Sigamos al Dios de los Amores
El tiempo de la juventud,
No va a durar siempre.
¿Es ser inteligente
Perder sus bellos días?)¹

Sin embargo, en esta obra de Pater falta ese halo de misterio, de mensajes ocultos, que hemos visto no solo al analizar el *Pierrot alegre* de nuestra colección, sino en la mayoría de las escenas de Watteau.

En este concierto campestre, los personajes aparecen situados en una zona boscosa, no muy alejada de una pequeña ciudad que entrevemos sumergida en una ligera neblina que va fundiéndose en un conglomerado de nubes y colinas azuladas. Se trata del paisaje utilizado, una y otra vez, como fondo para las fiestas, los conciertos, las reuniones campestres, a los que el artista va introduciendo diversas modificaciones².

Nuestra escena está enmarcada, a la izquierda por un frondoso árbol, y a la derecha, por parte de una arquitectura de la que sólo se nos adelanta sobre alto basamento, una esbelta columna anillada alternando tambores de distinto diámetro³. Podemos observar dos grupos bien definidos colocados en una diagonal.

Sobre el grupo de la izquierda, constituido por siete figuras, recae el protagonismo de la escena; a pesar de que al grupo de la derecha, con sólo tres figuras, el pintor lo ha situado en primer término.

Entre todos los personajes destaca la joven y elegante dama vestida de blanco que, inevitablemente, el artista incluye en sus escenas galantes siguiendo el modelo de Watteau. Sobre ella se proyecta un fuerte foco de luz que hace resaltar su ambarina piel y los reflejos de la seda de su vestido. En sus manos sostiene un libro de música y hace ver al joven sentado a su derecha que toca la guitarra, algún aspecto de la escritura musical. Podría tratarse de una indicación sobre la nota o el acorde que el instrumentista está ejecutando en ese momento. Existe la posibilidad de que esté realizando un punteado, pero no nos atrevemos a concretar qué nota sería la que está sonando, pues no es posible ver claramente qué cuerda es la que está presionando con su dedo central, y

tampoco si los dedos índice y anular están recogidos o presionan una cuerda. La posición de la mano derecha nos puede precisar algo más el que se trate de un punteado, toda vez que no está utilizando el dedo medio, y el anular y el meñique aparentan estar recogidos. Pero no podemos descartar que se trate de un rasgueado pues para ello se puede utilizar únicamente el dedo índice o alternarlo con el pulgar; esta técnica es la que suelen emplear los guitarristas de música popular para acompañar cantos y bailes; también se pueden usar los otros dedos dependiendo del tipo de rasgueado, del ritmo, del “tempo” y de la acentuación de la pieza.

Hemos hablado anteriormente, en el estudio del cuadro de Watteau (Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano), de la técnica mixta: rasgueado y punteado. Al escribir música para este nuevo procedimiento, se retomó la realización de voces diferenciadas que se pulsaban con los dedos pulgar, índice y medio.

El uso del dedo anular en la técnica de la guitarra no está documentado hasta mucho después. En la época, lo habitual en el punteado, era apoyar el meñique en la tapa para dar estabilidad a la mano, lo que hacía bajar la muñeca dificultando la utilización del anular⁴.

Volviendo a la bella protagonista de la escena, no deberíamos adjudicarle un mero papel de supervisora de la partitura pues podría estar participando en el concierto como cantante y señalando algún detalle relacionado con su propia interpretación.

Recordemos que la aparición del bajo continuo en la música barroca hizo que la función principal de la guitarra fuera la de realizar el acompañamiento rítmico-armónico en la música vocal y en la danza, mediante acordes rasgueados. Ésta técnica era muy sencilla y se limitaba a posiciones fijas de acordes que el guitarrista sabía de memoria.

No obstante, tengamos en cuenta la fecha en que fue pintado nuestro cuadro: 1734. Ello nos indica que la música que contiene el libro debe estar escrita en tablatura.

De 1732 es el manuscrito de Santiago de Murcia, *Pasacalles y obras de guitarra*, considerado como la última obra escrita en tablatura; y no será hasta 1761, cuando Giacomo Merchi publique en París, *Le guide des écoliers de guitarre, oeuvre VIIe; traité des agréments de la musique exécutés sur la guitarre*, en notación musical pauta⁵. Por tanto, el momento plasmado por Pater corresponde a un período de transición, en el que se acercaba el abandono de la tablatura que, sin duda, tal y como podemos deducir de la escena de Pater, era ocasionado por las frecuentes imprecisiones que dificultaban la interpretación.

La guitarra que ha representado Pater es el mismo instrumento que el representado por Watteau en infinidad de ocasiones⁶. Pater también realiza estudios a la sanguina de este instrumento; pero al dibujar los dedos, particularmente los de la mano derecha del guitarrista que ha colocado tendido en el suelo en otra versión de nuestro cuadro, *Pareja bailando en un pavillon* -fig. 2- (Cleveland. Cleveland Museum of Art, -el cuadro está muy deteriorado-), demuestra una imperdonable tosquedad.

Nuestro guitarrista está vestido con un traje que podría ser de teatro, siguiendo en esto también los pasos de su maestro⁷, pues del mismo modo aparecen vestidos los guitarristas de Watteau en: *El encantador* -fig. 3- (Troyes. Musée des Beaux-Arts); *La perspectiva* -fig. 4- (Boston. Museum of fine Arts); y los tiorbistas en: *El preludio del concierto* -fig. 5- (Potsdam. Palacio de Sanssouci); *Los encantos de la vida* -fig. 6- (Londres. Colección Wallace).

En la penumbra, entre el hombro de la dama y el del guitarrista, asoma un personaje del que sólo podemos ver la cabeza. Parece estar muy interesado en lo que está señalando la dama. No hay duda de que esta figura Pater la ha copiado del *Gilles* de Watteau; es el mismo “petit-maître” que asoma por detrás de la cabeza del asno⁸. Este personaje lo sustituye Pater por Pierrot en *Reunion de actores de la comedia italiana en un parque* -fig. 7- (París. Musée du Louvre), en donde ha colocado al guitarrista de espaldas.

Recostada sobre la distinguida dama, otra joven, vestida con un ceñido y escotado corpiño rojo y una falda de seda azul, sujeta con su mano izquierda un fino y transparente chal que hasta ese momento ha servido para guardar unas delicadas florecillas. La conversación que está manteniendo con su joven amiga, de la que sólo vemos la cabeza tocada con un gracioso sombrerito, le hace distraerse y derramar las florecillas por el suelo.

La pareja situada detrás de los anteriores personajes aparece en un estado de total arrobamiento. Él viste un traje negro con cuello blanco liso, y lleva una espada sujeta al cinto. Esta vestimenta, un tanto anacrónica, podría corresponder a un disfraz teatral (al igual que la del “petit-maître”). Su enamorada, de la que el pintor sólo muestra medio cuerpo, ha apoyado su mano izquierda en el hombro del joven y éste le coge con toda delicadeza la punta de los dedos. La mirada de ella parece perdida en la lejanía, como transportada por los dulces sonidos de la música.

Los personajes del grupo situado en la esquina derecha del lienzo, parecen ajenos al concierto.

Sentado en una elegante silla, un joven con sombrero y envuelto en una capa negra que deja ver una de sus piernas, se gira hacia una mujer joven que le requiere. La vestimenta de esta última contrasta con la de las otras damas; su vestido es de paño grueso azul oscuro mientras que el amplio chal con el que cubre sus hombros y que parece prolongarse a modo de sobrefalda, es de un tono rojo mate. Como indica Iris Lauterbach, ¿pretendía Pater -copiando una vez más a su maestro Watteau- indicarnos la diferente condición social de este personaje?⁹.

Desinteresada también por el concierto está la niña que pretende atraer la atención del perro ofreciéndole un hueso que agita con su mano derecha. Viste un delicado traje de seda azul con mangas blancas plisadas y un delantal también blanco. Con su mano izquierda recoge ambas prendas permitiéndonos ver una enagua de color rosáceo.

No podemos dejar de contrastar este concierto campestre con el lienzo de Watteau, *La lección de canto* -fig. 8- (Madrid. Palacio Real), en donde el maestro no se preocupa en absoluto por el paisaje de fondo, sino que vuelca todo su arte en los dos espléndidos personajes de la escena cuyo cruce de miradas indica algo más que una duda sobre la partitura.

Se conocen otras dos versiones del concierto campestre de Pater: la *Fiesta campestre con comediantes italianos* -fig. 9- de la Royal Collection of Her Majesty The Queen Elizabeth II, Buckingham Palace y la del Musée des Beaux-Arts de Valenciennes -fig. 10-, en donde se conserva otro concierto campestre, también de 1734, en el que la guitarra ha sido sustituida por una viela de rueda¹⁰; de este último hay una versión de 1730 en el Norton Simon Museum de Pasadena. En *Fiesta campestre* -fig. 11-, del Fine Arts Museum de San Francisco se trata de una gaita. Estos dos últimos instrumentos, a nuestro juicio, nos parece muy poco indicados para la conquista amorosa.

Son incontables las escenas de fiestas galantes que Jean-Baptiste Pater llegó a representar. La titulada *El amor y la broma* -fig. 12- (*L'amour et le badinage*)¹¹ es una de las más próximas a nuestro cuadro y en ella aparece la misma niña mostrando el hueso al perrito.

Louis de Boissy, en su comedia en verso, *Dehors les trompeurs, ou L'Homme du jour*, (“Fuera los tramposos” o “El hombre del día”), estrenada en el Teatro Francés, el 18 de febrero de 1740, en una de las últimas escenas del segundo acto, hace recitar al Barón:

*Le plaisir est le noeud des plus grandes affaires.
Le succès en dépend, tout y va, tout y vient,
Et c'est en badinant que la faveur s'obtient.*

(El placer es el nudo de los grandes negocios.
El éxito depende, va y viene,
Y es bromeando como el favor se obtiene.)

También la broma o el jugueteo amoroso había inspirado a Marin Marais. En su *Cuarto Libro de Piezas para viola*, publicado en 1717. El compositor y extraordinario “gambista” incluyó una pieza de carácter amoroso, para viola de gamba y continuo, titulada “La Badinage”.

Por el contrario, Alfred De Musset, un siglo después nos advierte de que con el amor no se hacen bromas. En la quinta escena del segundo acto de su comedia, *On ne badine pas avec l'amour*, publicada en 1834, en *La Revue des Deux Mondes* y estrenada en la Comédie-Française el 18 de noviembre de 1861, Perdican se despide de Camille con la siguiente declaración:

Adieu, Camille, retourne à ton couvent, et lorsqu'on te fera de ces récits hideux qui t'ont empoisonnée, réponds ce que je vais te dire: Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels; toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses; curieuses et dépravées; le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange; mais il y a au monde une chose sainte et sublime; c'est l'union de ces deux êtres si imparfaits et si affreux. On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux ; mais on aime, et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière et on se dit : j'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois ; mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui.

(“Adiós, Camila, vuelve a tu convento, y cuando te cuenten esas historias repugnantes que te han envenenado, responde lo que voy a decirte: Todos los hombres son mentirosos, inconstantes, falsos, charlatanes, hipócritas, orgullosos y cobardes, despreciables y sensuales; todas las mujeres son pérfidas, artificiales, vanidosas; curiosas y pervertidas; el mundo no es más que una alcantarilla sin fondo donde las focas más deformes trepan y se retuercen sobre montañas de fango; pero hay en el mundo una cosa santa y sublime; que es la unión de esos dos seres tan imperfectos y horribles. Con frecuencia uno se equivoca con el amor, a veces te hiere y a veces te hace desgraciado; pero uno ama, y cuando se está al borde de la tumba, se da la vuelta para mirar atrás y se dice: con frecuencia he sufrido, me he equivocado a veces; pero he amado. Soy yo quien ha vivido y no un ser ficticio creado por mi orgullo y mi aburrimiento”).

Si en el estudio del cuadro de Watteau no hemos comentado lo que podría tener de similitud con las fiestas galantes la llamada “música galante”, no queremos finalizar éste, sin hacer, a modo de justificación, una breve referencia a dicho estilo.

Contrariamente a lo que ha venido significando el espíritu del Rococó, ligado a la arquitectura, escultura, pintura y mobiliario del reinado de Luis XV y del comienzo del de Luis XVI¹², no existe una música rococó. El término “música galante” se refiere a un estilo que predomina en el tercer cuarto del siglo XVIII y que supone, tras el recargamiento de la música del último Barroco, un retorno a la simplicidad, al protagonismo de la melodía, al abandono de la constante utilización mecánica del acorde. Las modulaciones se vuelven más espaciadas y, lo que quizá sea más significativo, la articulación de la frase se establece en períodos simétricos regulares.

Si como estética, el estilo Rococó es eminentemente francés, los principales cultivadores del estilo galante musical fueron los músicos alemanes. El primero de ellos, Georg Philipp Telemann, quien en los años finales de su dilatada vida se acercaría a esta nueva sensibilidad musical. Pero serán sin duda los hijos de Bach sus más claros representantes; especialmente, Carl Philipp Emanuel, Johann Christian y Wilhelm Friedemann, junto con los primeros Haydn y Mozart. También, Carl Heinrich Graub, Karl Philipp Stamitz, Johann Joachim Quantz y Johann Adolph Hasse. Y podríamos incluir a los italianos, Baldassare Galuppi, Niccolò Jommelli, Luigi Bocherini y al padre Martini.

En cuanto a los músicos franceses, sólo extraeríamos algunas obras de cámara de François Couperin, Jean-Philippe Rameau y Jean-Ferry Rebel (cuyo retrato realizó Watteau, hacia 1710, y del que se conserva un grabado en el Museo Magnin de Dijon) - fig. 13-. En su mayoría son piezas para clave que frecuentemente eran interpretadas por mujeres, y obras vocales de asunto mundano. A finales del siglo XVIII se impondría el *quatuor dialogue*, como metáfora de la “conversación” entre los instrumentos.

En Alemania, desde la “música galante” se llegaría, a partir de mediados del siglo XVIII, al que se ha dado en llamar, *Empfindsamer Stil* (Estilo sensible o delicado), una forma más íntima e introvertida que será la que abra paso al *Sturm und Drang*, (Tempestad e Impulso), derivación, y a la vez reverso, de lo *empfindsam* (sensible) y, en palabras de Daniel Vega, “primer fermento aislable de lo romántico, que será tormentoso, sensible, delicado y de refinado gusto por la ornamentación como las sensibilidades en que se gestó” 13.

NOTAS

1. J. F. Duche de Vancy, *Recueil de ballets, d'opéras, de pastorales et de tragédies*. Paris, 1703, vol. VI, p. 278. (En H. W. Williams Jr.: "A Concert Champêtre by Pater". *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, vol. 32, nº 6 (junio 1937), p.149.
2. Sobre el tratamiento del paisaje en Pater, así como en Watteau y en Lancret, véase, D. Mornet: *Le sentiment de la nature en France: de J-J Rousseau à Bernardin de Saint Pierre: essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*. Slatkine. Ginebra, 2000, pp. 334-340.
3. En el "pendant" del Metropolitan, Pater ha cambiado la arquitectura por otro de los elementos característicos de Watteau: una escultura con unos *putti* sobre un delfín.
4. Mario Alcaraz y Roberto Díaz: *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. Ed. Club Universitario, San Vicente (Alicante), 2009, p. 67.
5. Hemos hablado de estos compositores en el estudio de *Pierrot contento* de Watteau (Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano).
6. Véase el estudio de *Pierrot contento*.
7. *Id.*
8. *Id.* Nota 21.
9. Iris Lauterbach hace notar que cuando lo permite el contexto, Watteau viste a sus figuras con los trajes de teatro y de peregrinaje, aunque en muchas ocasiones llevan vestidos contemporáneos; los señores, en tonos lisos, compuestos de chaqueta, chaleco y pantalón, y los más distinguidos, con complejos bordados y volantes; todos ellos en colores brillantes, mientras que a los pastores les vestía con tejidos gruesos de efecto mate ..."Es decir, con los diferentes tejidos de los vestidos, Watteau hace una diferenciación en el plano de los estilos". I Lauterbach: *Watteau*. Taschen. Colonia, 2008, p.64.
10. Llamada también en nuestro país por su nombre en latín, *organistrum*, y, derivado del latín *symphonia*: cifonía, chinfonía, zanfona, zanfonia, zanfoña, y zampoña; también se utiliza la expresión, viola de ciego.
11. Según Florence Ingersoll-Smouse, existen tres versiones de esta obra, dos en París, una en la colección de Maurice de Rothschild y otra en la de Henry Say; una tercera en Nueva York, en la colección de Edward J. Berwind; y la cuarta, hasta hace algunos años, se encontraba en el Palacio Nuevo de Potsdam. (F. Ingersoll-Smouse: *Pater*, Les

Beaux-arts, édition d'études et de documents. Paris, 1928, pp. 12, 13, 14, y fig. 10, 8, 13.

12. Curiosamente, los franceses han evitado la utilización del término Rococó prefiriendo el de, estilo rocalla. Para Jose María Prados...“el fenómeno del Rococó es un *estado de ánimo*, una actitud ante la vida, el pensamiento, la sociedad, que se inicia a principios del siglo XVIII y actúa, aunque no de manera excluyente, en la concepción del arte de su época”. J. M. Prados: *El Rococó en Francia y Alemania*. Historia del Arte, nº 32, historia 16. Madrid, 1989.

13. D. Vega: Introducción general al programa del ciclo *Música Galante*. Fundación Juan March. Madrid, marzo-abril 1992, p.21.

DATOS BIOGRÁFICOS

Jean-Baptiste-Joseph Pater, nació el 29 de diciembre de 1695, en la misma ciudad que Watteau, Valenciennes. Desde muy temprano recibió una educación artística. Su padre, Antoine-Joseph que era escultor y amigo del pintor de fiestas galantes, fue su primer maestro.

En su familia había más artistas: su hermano Jean-François, que también era escultor, y su tío Jacques que era pintor.

Jean-Baptiste recibió clases de dibujo de su padre aunque, es preciso señalar que las reglas de la gilda de San Lucas no permitían, oficialmente a un escultor, instruir en el arte de la pintura¹. En 1706, con once años, entró no de aprendiz sino como “amateur” en el obrador de un pintor local, Jean-Baptiste Guider (también aparece escrito como Guidé)². En 1713, encontramos a Pater en París, en el obrador de Watteau. Este último había regresado a Valenciennes en el otoño de 1710, permaneciendo en su ciudad natal durante un corto período de tiempo³, por lo que es posible que animase a un joven Pater, de tan solo quince años, a trasladarse a París.

Sin embargo, el aprendizaje de Jean-Baptiste con Watteau no duró mucho tiempo. Ello fue debido al difícil carácter del maestro. Michael Levey nos habla de Pater como un pupilo de Watteau, “...entregado con devoción al arte y tímido, que cuanto más cerca está de su maestro más irritantes son sus pastiches”. Añade también Levey, que Watteau trataba mal a su alumno, sin duda por su mal humor más que por celos, pero aclara que “...quizá Pater fuera egoísta e indisciplinado”. De cualquier forma, el gran maestro sembró en su alumno el entusiasmo por las fiestas galantes que a él le habían hecho tan famoso⁴.

Tras pasar unos años en París, hacia 1715, Pater regresó a Valenciennes, aunque tres años más tarde terminó estableciéndose definitivamente en la capital francesa. En 1716, Watteau había realizado el retrato de su padre, Antoine-Joseph Pater (Valenciennes, Musée des Beaux-Arts), lo que podría interpretarse como un intento de acercamiento al discípulo que culminaría al reclamarle, ya muy enfermo, para que acudiese a Nogent-sur-Marne⁵, en la primavera de 1721, con el fin de darle sus últimos consejos.

Pater, al igual que su contemporáneo Nicolas Lancret⁶ basó su obra en la imitación de los asuntos de Watteau, con el que no sólo se reconciliaría sino que, tras su muerte, incluso terminaría algunos de los encargos que el maestro había dejado pendientes.

En 1725, Jean-Baptiste ingresó en la Academia y fue aceptado como miembro, el 29 de diciembre de 1728, fecha de su treinta y tres cumpleaños, como “Peintre des Sujets Modernes”. El cuadro que presentó, *Soldados divirtiéndose* (París, Musée du Louvre), recoge una escena que nos remite a las escenas militares que Watteau pintaba al inicio de su carrera⁷

Tras años de precaria situación, sus trabajos, “a la manera de Watteau”, hicieron que fuese descubierto por los parisinos. Los encargos empezaron a multiplicarse siendo cada vez mejor pagados. Para hacer frente a la demanda, el artista trabajaba sin descanso; realizaba diferentes versiones y réplicas de sus escenas más solicitadas, variando algunos detalles, figuras o fondos. Este procedimiento contribuyó a una reiteración del repertorio⁸.

Su técnica, más cuidada que la de su maestro, ha permitido mantener en bastante buen estado sus cuadros. Los colores aparecen más limpios y luminosos que en la obra de Watteau; sin embargo, como opina Emilia Dilke, sus métodos son mecánicos y los paisajes que utiliza como fondos, convencionales⁹.

El cliente más destacado de nuestro artista fue Federico el Grande quien le encargó dos retratos en estilo “turqueries”: *El sultán en el harén* (Berlin, Palacio de Charlottenburg) y *El sultán en el jardín* (actualmente en colección privada)¹⁰. (En los museos de Berlín, en particular en el de Charlottenburg, se conservan muchos de los cuadros adquiridos en masa por Federico II, junto a los watteau de su colección).

Se sabe muy poco de los últimos años del pintor. Se cree que el incesante trabajo de esa época, aceleró su temprana muerte. Como Watteau, su salud era delicada; falleció con cuarenta años.

Murió en París, en una humilde vivienda del Pont-Neuf, el 25 de julio de 1736.

Poco tiempo después, Pierre-Jean Mariette, el gran experto en pintura francesa de la época, hablaba así de nuestro artista en su *Abecedario*:

... Pater est aujourd'hui presque oublié, et c'est ce qui arrivera a tous ceux qui, comme lui, seront des imitateurs serviles de la maniere de leur maitre. Le défaut de celui-ci étoit de ne pas sçavoir (sic) mettre une figure ensemble et d'avoir un pinceau pesant.

(“...Pater está hoy casi olvidado, y es lo que les pasará a todos los que, como él, sean imitadores serviles de la manera de su maestro. El defecto de éste (se refiere a Pater) era no saber colocar una figura junto a otra y tener un pincel pesado”)¹¹.

Y el mismo Mariette, a modo de epitafio, proclamaría: *Je n' ai rien vu de si miserable que lui* (“No he visto nada tan miserable como él”)¹².

NOTAS

1. H. W. Williams Jr.: “A Concert Champêtre by Pater” en *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 32, nº 6 (junio 1937), p.148.
2. Ibid.
3. Véase, Datos Biográficos de Watteau (Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano).
4. M. Levey: *Painting and Sculpture in France 1700-1789*. Yale University Press. New Haven, 1993, pp.44, 45.
5. Véase, Datos Biográficos de Watteau (Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano).
6. Lancret fue aceptado en la Academia el 24 de marzo de 1719 (dos años después de haberlo sido Watteau), como “Peintre de Fêtes Galantes”. Una de sus obras de recepción, *Une conversation galante*, hoy se encuentra en la Colección Wallace de Londres.
7. Véase, Datos Biográficos de Watteau (Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano).
8. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Catálogo. Fundación Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 525.
9. E. Dilke, *French Painters of the Eighteenth Century*. G. Bell and Sons, Londres 1899, p. 97.
10. No hay duda de que este monarca sintió una enorme fascinación no sólo por el estilo rococó sino también por los pintores franceses del momento. En la galería de la fachada norte de su palacio de Sanssouci, en Potsdam, podemos ver, alternando con espejos, pinturas de Watteau, Lancret y Pater, de éste último poseía más de cuarenta cuadros.
11. Ph. de Chennevières y A. de Montaiglon (ed.): *Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*. Paris, 1857-1858, vol. IV, p. 90. Sobre la vida y la obra de este pintor, véase, F. Ingersoll-Smouse: *Pater: Biographie et catalogue critiques*, col. “L’Art Français”, dir. G.Wildenstein. Les Beaux-Arts. París, 1928.
12. P. Foucart: *La mort de J. B. Pater*, París, 1891, p. 328; citado por E. Dilke: *op. cit.*, p. 97 y nota 1.

ILUSTRACIONES



1. *Concierto campestre.*
Jean-Baptiste Pater (MOMA)



2. *Pareja bailando en un pavillon.*
Jean-Baptiste Pater



3. *El encantador.* Jean-Antoine Watteau



4. *La perspectiva.* Jean-Antoine Watteau



5. *El preludio del concierto.*
Jean-Antoine Watteau



6. *Los encantos de la vida.*
Jean-Antoine Watteau



7. *Reunión de actores de la comedia italiana en un parque.* Jean-Antoine Watteau



8. *Lección de canto.* Jean-Antoine Watteau



9. *Fiesta campestre con comediantes italianos.* Jean-Baptiste Pater



10. *Concierto campestre.* Jean-Baptiste Pater. (Musée Valenciennes)



11. *Fiesta campestre.* Jean-Baptiste Pater



12. *El amor y la broma.* Jean-Baptiste Pater



13. *Retrato de Jean-Ferry Rebel.*
Jean-Antoine Watteau

PINTURA ITALIANA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



GIUSEPPE MARIA CRESPI

El conde Fulvio Grati

H. 1720-1723.

Óleo sobre lienzo.

228x153 cm.

Instrumentos y elementos musicales: laúd, mandolina, arpa, albm de música, partituras y estuche de laúd.

Es posible que el conde Fulvio Grati perteneciese a la familia Grati de Bolonia, puesto que el autor de su retrato es boloñés y sus obras más relevantes están en dicha ciudad.

La familia Grati, agregada en 1466 a la nobleza de Bolonia, fue elevada a la dignidad *comitale* por el pontífice Pablo III, en la persona de Girolamo, célebre jurista que fue profesor en aquella Universidad pontificia¹.

Giuseppe Maria Crespi lo ha retratado en el centro del lienzo, sentado, cubriéndose con una ampulosa manta que deja al descubierto parte de la pierna y del pie izquierdo, calzados con media negra y zapato negro de brillante hebilla. La mano derecha aparece colocada debajo del cordal de un laúd que el conde apoya contra su pecho, mientras que el brazo izquierdo descansa sobre una mesa cubierta por un tapete azul, y la mano sostiene, con delicadeza, una mandolina por el mástil.

En la esquina superior izquierda, un sirviente recoge un pesado cortinaje, y a sus pies, un perro apoya las patas delanteras sobre su amo al tiempo que mira con curiosidad al espectador.

En el ángulo inferior izquierdo, aparecen unas partituras, provisionalmente recogidas en el estuche del laúd que está en el suelo.

A la derecha, detrás de la mesa, se vislumbra en la oscuridad un arpa. En primer término, aparece otro criado; esta vez es un niño negro, (muy de moda en la época entre la aristocracia), ojea un álbum de música y sostiene otro debajo del brazo.

El fuerte contraste entre luces y sombras ayuda a acentuar la teatralidad de la composición.

El rostro, las manos y las mangas de la camisa del personaje, (éstas últimas con un cuidadísimo tratamiento de los pliegues), atraen prácticamente todo el foco de brillante luz que, más tamizada, continúa reflejándose sobre la cara del criado que está recogiendo el cortinaje, y sobre el perrito, el cobertor y el tapete de la mesa. El contraste cromático formado por estos dos últimos elementos, junto con el traje del criado negro, enriquece particularmente la obra.

En cuanto a los tres instrumentos del cuadro omitiremos el análisis del arpa dado que apenas podemos adivinar su forma.

El laúd ocupa un lugar muy destacado en este gran lienzo. Fulvio Grati debió ser un buen lautista y, en cualquier caso, un apasionado de la música. Al mismo tiempo que rodea con su brazo el instrumento nos lo está presentando; la expresión de su rostro es de orgullo, de complacencia. Es un magnífico laúd barroco de cuello corto y bastante ancho. El clavijero, que es en ángulo recto, y el cordal, aparecen fuertemente iluminados. El artista no ha resaltado las cuerdas ni tampoco los trastes pero podemos ver, aunque no con total claridad, las clavijas. A cada lado del clavijero aparecen cinco y seis clavijas respectivamente, por lo que deducimos la existencia de una cuerda simple. Crespi, sin embargo, ha tenido mucho interés en resaltar el rosetón donde la utilización del claroscuro permite apreciar un delicado calado.

Además, ha querido incluir el estuche de este instrumento del que sólo podemos ver una parte. Aparece como contenedor provisional de las partituras; pero es un elemento importante del cuadro e importantísimo para los lautistas.

Unos años antes, el lautista inglés, Thomas Mace había escrito lo siguiente en su *Musicks Monument* (1676):

...a Lute (should be kept) in a Bed, that is constantly used, between the Rug and the Blanket ... only to be excepted that no Person be so inconsiderate as to Tumble down upon the Bed Whilst the Lute is there, for I have known several God Lutes spoil'd by such a Trick...

(...”un laúd debería conservarse en una cama que se utilice frecuentemente, entre la colcha y la manta... habría que tener cuidado para que ninguna persona imprudente se caiga sobre esta cama o cuando el laúd está dentro porque he visto muchos laúdes muy buenos, aplastados de mala manera”...)2.

En el Musée des instruments de musique de Bruselas, se conserva un laúd soprano con estuche de Matthijs Hofmans “el Viejo” -fig. 1-, construido en 1605, que nos da una

idea de las “camas” de estos instrumentos.

Ya nos hemos referido anteriormente a la mandolina como un instrumento de forma muy parecida a la del laúd pero de dimensiones más reducidas; descendiente de la mandora o mandola³, hizo su aparición a finales del Renacimiento, pero con su aspecto actual, no la encontramos hasta el siglo XVII. En un principio fue una especialidad de los luthiers napolitanos. La “mandolina napolitana”, se caracterizó, sobre todo, por tener el dorso de su caja muy abombado. Se le ha llamado también, mandolina “violín”, por la afinación de sus cuatro cuerdas dobles de metal, la más grave de ellas es hilada. La mandolina “milanesa” tiene el dorso moderadamente abombado y se la ha llamado mandolina “guitarra” debido a sus seis cuerdas dobles hechas de tripa que más tarde fueron simples. Las cuerdas de la mandolina “napolitana” se rasguean⁴ con un pequeño plectro hecho de concha, marfil, cañón de pluma o plástico; en la “milanesa” no se utiliza el plectro.

Una característica muy frecuente en este instrumento es el “trémolo” que remplace a las notas mantenidas.

La mandolina ha sido un instrumento muy popular y enormemente difundido en Italia. Su repertorio consiste frecuentemente en transcripciones, bien piezas solistas o para grupo con la melodía y el acompañamiento de guitarra. En Italia, España y Portugal, son frecuentes los conjuntos de pulso y púa, llamadas estudiantinas.

Antonio Vivaldi eligió este instrumento para dos de sus *concerti*: *Concerto para mandolina, cuerdas y bajo continuo en Do mayor*, y *Concerto para dos mandolinas, cuerdas y bajo continuo en Sol mayor*, compuestos en Venecia, hacia 1717. (Vivaldi escogía los instrumentos solistas en función de las especialidades interpretativas de las residentes en el Ospedale della Pietà). Al final del siglo, concretamente en 1799, el pianista y compositor Johann Nepomuk Hummel escribirá uno de los últimos conciertos, ya en el crepúsculo del instrumento: *Concierto para mandolina y orquesta en Sol mayor*. No obstante, Gustav Mahler la rescataría para incluirla en la segunda *Nachtmusik*, el cuarto movimiento (la primera es el segundo), de su *Séptima sinfonía en Si menor*, llamada *Lied der Nacht* (“Canción de la noche”), donde recrea un clima de serenata, con la guitarra discretamente presente desde el principio con las intervenciones solistas de tres representantes de las familias orquestales (violín, oboe y trompa), y destacando la inesperada participación de la mandolina.

La ópera tampoco se olvidaría de nuestro instrumento. Durante el Clasicismo, los

compositores de ópera recurrieron, como haría Mahler, a la mandolina para las serenatas: André-Modeste Grétry utilizó dos mandolinas al unísono con dos violines y un violonchelo para la serenata de *El amante celoso*, pasaje que se canta entre bastidores. Paisiello, en *El Barbero de Sevilla* y Mozart en *Don Giovanni*, le confiaron el acompañamiento de sus serenatas buscando acentuar el ambiente español. Un siglo después, Verdi introducirá un pequeño grupo de mandolinas en el primer acto de *Otello*.

La mandolina fue un instrumento apreciado por las damas de la aristocracia y la realeza. En el *Retrato de Maria Josefa de Saboya, condesa de Provenza* -fig. 2- (1777. Versailles. Musée national du château), de Jean-Baptiste-André d'Agoty, vemos a la esposa de Louis-Stanilas-Xavier XVIII, conde de Provenza y rey de Francia y de Navarra, rodeada de diversos objetos que nos dan cuenta de sus gustos; entre ellos, sobre una silla descansa una mandolina junto a una partitura.

La mandolina del conde Grati parece ser una mandolina “milanesa”, toda vez que su dorso no es excesivamente abombado, si bien, el juego de claroscuro recorta con dureza el contorno y no podemos apreciarlo. En cuanto al clavijero, al aparecer incompleto, no nos permite determinar el número de clavijas que suponemos son seis. Es un instrumento de pequeño tamaño; lo podemos constatar al tomar como referencia el tamaño de la mano del retratado.

En la actualidad, predomina el tipo de mandolina “napolitana”. La caja de resonancia es de pequeño tamaño y posee un dorso abultado. Las cuerdas son cuatro dobles, afinadas como en el violín.

Roberto Contini ha mencionado cierto paralelismo entre el *Retrato del conde Fulvio Grati* y la *Continencia de Escipión* del Chrysler Museum de Norfolk, y apunta la sugestiva hipótesis de que tal vez el retrato fuera *pendant* de la tela de la Pinacoteca Nazionale de Bolonia *Retrato de cazador* -fig. 3- 5.

Recordemos también, un conocido cuadro de Giuseppe María Crespi es la naturaleza muerta *Estantes con libros de historia de la música* -fig. 4- (1725. Bolonia. Civico Museo Bibliografico Musicale), encargo del compositor y teórico Giovanni Battista Martini (Padre Martini), franciscano, autor de la *Storia della Musica*, en cuatro tomos editados en Bolonia entre 1757 y 1781. Las dimensiones del cuadro (estantería de la

izquierda: 165,85 x 78 cm.; de la derecha: 165,85 x 75,5 cm.), son las de una estantería real. La detallada representación que hizo nuestro pintor de los libros (se pueden leer los títulos, caligrafiados a mano, en los lomos), partituras y útiles de escribir, incluyendo una ligera capa de polvo, ha hecho de esta obra una de las mejores representaciones de la técnica de trampantojo⁶.

NOTAS

1. Giovanni Battista Di Crollanza, aclara en su Diccionario de las familias de la nobleza italiana, que una rama de esta familia, descendiente de Carlo Grati, se trasladó a Dalmacia, en 1659, y que la familia “florece” todavía, residiendo actualmente (finales del siglo XIX), en la ciudad de Cattaro. G. B. Di Crollanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, vol. 3, Direzione del Giornale Araldico, Pisa 1886-1890.
2. En R. Bragard y F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. A. De Visscher Éditeur. Bruselas, 1973, p. 135.
3. Se ha descrito la mandora en el estudio de la *Virgen de la Humildad* de fra Angelico. Siglo XV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino.
4. Un tipo de mandolina muy utilizada en Portugal es la llamada guitarra portuguesa, mientras que el *rajão*, instrumento típico de Madeira, es el que posee la característica forma de 8 de las guitarras.
5. En M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009, p. 478.
6. Véase el catálogo de la exposición: *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*. Bolonia. Pinacoteca Nazionale. Septiembre-Noviembre 1990. Stuttgart. Staatsgalerie. Diciembre 1990-Febrero 1991. Moscú. Puschkin-Museum.

DATOS BIOGRÁFICOS

Giuseppe Maria Crespi, llamado *lo Espagnuolo*¹, nació en Bolonia, en 1665. Inició su formación a los doce años con Angelo Micheli Toni un pintor de su ciudad natal. Desde los quince a los dieciocho se formó con Domenico Maria Canuti. Alrededor de 1682-1684, fue admitido en la *Accademia di nudo* (Academia de desnudo), de Bolonia, que acababa de abrir Carlo Cignani, donde se copiaba de modelos en vivo. Permaneció en ese taller hasta 1686, cuando Cignani se trasladó a Forlì y al frente de la *accademia* continuó el alumno más destacado de Canuti, Giovanni Antonio Burrini quien, probablemente, orientó a Crespi en el estudio de la pintura veneciana. Burrini le puso en contacto con el marchante de arte Giovanni Ricci, con cuya ayuda pudo viajar los años siguientes a Urbino, Parma y Venecia. Durante estos años, tuvo la oportunidad de estudiar la obra de los grandes maestros del norte: Corregio, Tiziano y Veronés.

Su primera obra fechada se remonta al año 1688: un cuadro de altar para la iglesia de Bergantino (Rovigo).

En la última década del siglo realiza obras importantes en Bolonia como el cuadro de *Las tentaciones de san Antonio Abad*, encargo del conde Carlo Cesare Malvasia, actualmente en la iglesia de San Niccolò degli Albari, y los frescos del Palacio Pepoli Campogrande: *Hércules sobre el carro tirado por las Horas* y *El banquete de los dioses*².

En 1700, abrió una escuela en Bolonia. Entre sus alumnos se encontraban Giovanni Baptista Piazzetta y Pietro Longhi; ambos destacarían en las escenas de género de las que su maestro había sido un magnífico representante pero sin todavía adentrarse en el rococó. Dos curiosos ejemplos de un mismo asunto los tenemos en *Buscadora de pulgas* (h. 1730. París. Musée du Louvre), y en *La pulga* (h. 1710-1720. Florencia. Galleria degli Uffizi).

Trabajó de manera independiente respecto a otros artistas. Se ha dicho que se ayudaba de una *camera optica* cuando pintaba escenas exteriores en los últimos años de su vida³. Durante la primera década del siglo XVIII, obtuvo el patrocinio de Fernando de Médici, gran príncipe de Toscana, amante de la pintura y de la música⁴. Para “il gran principe” realizó el éxtasis de *Santa Margarita de Cortona*, (Cortona. Museo Diocesano), y la *Matanza de los inocentes* (Florencia. Galleria degli Uffizi). Gracias a su contacto con la corte de Florencia, Crespi conoció y estudió la colección de pintura flamenca y holandesa de los Médici, lo que supuso una gran influencia en su obra.

También participó en la fundación de la Accademia Clementina en Bolonia, inaugurada en 1710.

Para el cardenal Pietro Ottoboni, pintó, en 1712 su famosa serie de los *Siete Sacramentos* (Dresde. Gemäldegalerie Alte Meister), cuyas escenas adoptan formas de la vida corriente⁵.

Crespi murió con ochenta y dos años, en Bolonia, en 1747. Se había quedado ciego varios años atrás.

Su temática fue de lo más variada. Abarca desde asuntos religiosos, que se intensifican en sus últimos años, hasta escenas mitológicas, retratos⁶ y escenas de género. También se interesó por la ilustración; entre sus trabajos se encuentran las estampas del célebre libro de Giulio Cesar Croce, *Bertoldo e Bertoldino*, diseñadas en la década de 1710⁽⁷⁾. Dos de sus hijos fueron también pintores; Luigi, excelente retratista, y Antonio se especializó en naturalezas muertas.

NOTAS

1. El apodo de “el Español” era debido a su forma de vestir. El pintor solía llevar ropas ceñidas tal como era la moda española de la época.
2. J. M. Pita Andrade y M. Borobia: *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1990, p. 364.
3. L. Lanzi: *The History of Painting in Italy; from period of the revival of the arts to the eighteenth century*. Vol. III. Londres, 1847, p. 162 (se puede consultar *on line*).
4. Ferdinando de Medici es recordado como “il gran principe” por haber fallecido antes de llegar a ser gran duque. En la villa de Pratolino (hoy villa Demidoff) hizo construir un teatro, proyectado por Antonio Maria Ferri. En la villa di Poggio a Caiano, (un famoso cuadro de género de Crespi es la *Feria de Poggio a Caiano*-Florencia. Galleria degli Uffizi-), reunió, en una sola sala llamada “*Gabinetto delle opere in piccolo di tutti i più celebri pittori*”, una extraordinaria colección de pinturas. Esta villa también contaba con un pequeño teatro. Entre los músicos que trabajaron para Ferdinando de Medici se encontraban Alessandro Scarlatti y un joven Georg Friedrich Händel. También contrató a Bartolomeo Cristofori (el inventor del fortepiano), como cimbalista, y para la custodia y mantenimiento de su colección de instrumentos musicales.
5. J. Steer: *La peinture vénitienne*. Thames & Hudson. París, 1990, p. 198.
6. Nos ha causado extrañeza que en su autorretrato, realizado en torno a 1700 (San Petersburgo. Museo del Ermitage), Crespi aparezca con un lápiz en la mano en lugar de un pincel.
7. M. Borobia, *op. cit.* p. 478.

ILUSTRACIONES



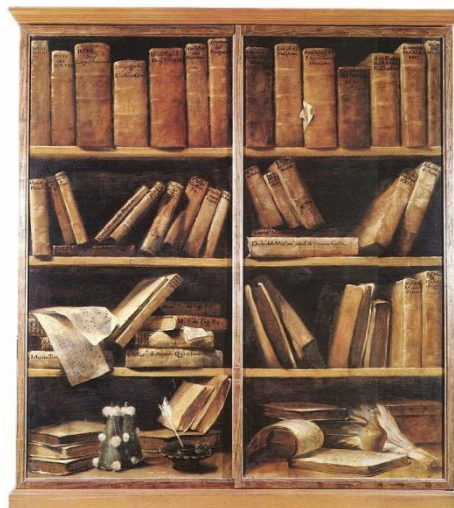
1. Laúd con estuche (1605). Matthijs Hoffmans



2. Retrato de María Josefa de Saboya.
Jean-Baptiste-André d'Agoty



3. Retrato de cazador. Giuseppe Maria Crespi



4. Estantes con libros de historia de la
música. Giuseppe Maria Crespi

PINTURA ITALIANA

LA MÚSICA Y LO DIVINO



GIOVANNI DOMENICO TIEPOLO

La apoteosis de Hércules

H. 1765

Óleo sobre lienzo

102 x 85,5 cm.

Instrumentos musicales: pandero, pandereta y trompeta recta.

Este lienzo ovalado es un estudio, que según Antonio Morassi, fue realizado en España, en 1765, para un techo del Palacio Imperial de San Petersburgo. (La atribución a Giandomenico se basa en un aguafuerte que lleva una inscripción con el nombre del pintor)¹.

Esta atribución no resulta del todo válida dado que dos de los lienzos realizados en Venecia, hacia 1750, para el palazzo Barbarigo (hoy conservados en el Museo Augusta de Cascina Costa di Samarate, y en el High Museum of Art de Atlanta), se han identificado como de Giambattista Tiepolo gracias a dos grabados de Giandomenico titulados *Tarquino y Lucrecia*, y *Las matronas romanas*². Por esta misma razón, el lienzo de la colección Thyssen-Bornemisza pudo haber sido realizado por Giambattista con la colaboración de su hijo.

Otra *Apoteosis de Hércules*, en este caso identificada como de Giambattista, se encuentra actualmente en el museo Jacquemart-André de París, decorando el techo del *cabinet de travail* de Edouard André. (Los antiguos propietarios de este palacete, Edouard André y Nélie Jacquemart, tenían el mismo gusto por los frescos que los señores de la villa Contarini-Pisani, en Mira para quienes, siglo y medio antes, se habían realizado las “*pitture affrescate*”).

Encontramos también una gran similitud, en cuanto a proporciones y composición, entre el estudio de la *Apoteosis de Hércules* de Giandomenico y la *Traslación de la Santa Casa de Loreto* -fig. 1- (1743-1745. Venecia. Galeria dell' Accademia), un estudio preparatorio que su padre, Giambattista, había realizado para el techo de la iglesia veneciana de los carmelitas, destruido en el bombardeo que sufrió la ciudad de la laguna

en 1915.

Tanto Giandomenico como Giambattista en sus respectivas obras, descentran el grupo principal buscando en la superficie elíptica del lienzo un ritmo de composición orbital.

En términos compositivos, uno de los principios de la pintura de techos es el de dotar al conjunto de una disposición que permitiera su observación desde diversos puntos de vista, es decir, desde diversos lugares de la sala en la que estaba colocado. El emplazamiento de estas obras, obligaba a representar a las figuras con una visión de *sotto in sù*, es decir, desde un plano inferior que determina un especial tipo de escorzo³.

La escena mitológica que ha representado Giandomenico Tiepolo en el lienzo de nuestra colección, corresponde al momento de la deificación de Hércules, (o Heracles), es decir, al reconocimiento de su dignidad como dios y, por tanto, al derecho de recibir culto y honores como divinidad.

Este héroe, de extraordinaria estatura y complexión, hijo de Zeus y de una mortal, Alcmena, estaba destinado a enfrentarse a un sinfín de dificultades ya desde su nacimiento. (El parto fue tardío a causa de los celos de Hera quien le perseguirá hasta su apoteosis).

Casado con Deyanira, Hércules tuvo la desgracia de matar, involuntariamente, de un manotazo, a un muchacho al que sólo pretendía reprender y, apesadumbrado por lo ocurrido, se impuso a sí mismo el castigo del destierro, emprendiendo con su esposa el camino hacia Traquis. Al llegar a orillas del río Eveno y comprobar que venía crecido, contrató al centauro Neso para que trasportara sobre su lomo a Deyanira conduciéndola hasta la otra orilla. Durante el trayecto (según Sófocles, *Traquinias*, v. 564), o cuando salieron del río (según Apolodoro II 7, 6 y Séneca *Hercules Oetaeus*, vv.507-513)⁴ Nero quiso raptar a Deyanira. Hércules al oír los gritos de su joven esposa disparó una flecha que, infalible, alcanzó al centauro en el corazón. Neso, moribundo, tramó una venganza engañando a Deyanira, a quien dijo que recogiese la sangre que brotaba de su herida que, a modo de filtro mágico, le permitiría recuperar el amor de Hércules si alguna vez lo necesitaba. Ella así lo creyó, sin darse cuenta de que esa sangre estaba envenenada con el mortal veneno de la Hidra que tenían todas las flechas de Hércules, cuyos efectos serían mortales para su esposo.

El último hecho de armas y causa directa de la muerte de Hércules (al desencadenar los acontecimientos la venganza del centauro Neso), fue la expedición contra Ecalia. Esta última expedición era de castigo contra Éurito por haber en otro tiempo rehusado

conceder a Hércules la mano de su hija Íole; pero el héroe tenía, a la vez, el propósito de apoderarse de Íole para hacerla su concubina. Llegado todo ello a oídos de Deyanira se dispuso a hacer uso del filtro⁵. El éxito de la expedición movió a Hércules a celebrar un sacrificio de acción de gracias a su padre Zeus, y envió a su heraldo con el encargo de pedir a Deyanira una vestimenta adecuada para celebrar el sacrificio. La celosa esposa preparó una túnica impregnada en la sangre del centauro y, al ponerla el héroe en contacto con su piel, se adhirió de tal forma a ésta, que al intentar arrancársela se arrancaba su propia carne. Deyanira, al tener noticia de lo sucedido, se suicidó. Hércules regresó a Traquis y ordenó que lo llevaran al monte Eta y, una vez allí, que amontonasen leña para formar una pira y lo colocasen encima. El fuego pronto devoró la parte mortal de Hércules. La parte inmortal (es decir, lo que tenía de su padre Zeus y de haber sido alimentado con la leche de Hera), fue trasladada al cielo en una nube y divinizada, produciéndose la celeberrima reconciliación de Hera con su hijastro, sellada con el matrimonio de Hércules con Hebe, hija de aquélla. Hesíodo, Píndaro, Eurípides, Ovidio, Apolodoro, y Séneca narraron esta reconciliación⁶.

En el cuadro de Giandomenico Tiepolo, aparece Hércules entre nubes sentado en un carro tirado por centauros y llevando en la mano derecha su clava. Sobre él, una figura alada sujeta una diadema de laurel y algo más atrás, otras figuras aladas más pequeñas, sostienen una corona. En la mitad inferior del lienzo aparecen abigarradas, flotando entre las nubes, numerosas figuras. Los escorzos y los contrastes entre luces y sombras acentúan los efectos de profundidad.

En la zona inferior, a la izquierda, podemos distinguir a Marte provisto de casco y coraza y a su lado, la figura de un anciano que podría identificarse como Crono o el Tiempo, pues en opinión de James Hall⁷, esta figura puede también aparecer dando a entender que Hércules será recordado toda la eternidad.

La pareja que vemos inmediatamente detrás de Hércules podrían ser Zeus y Hera.

Los instrumentos que ha incluido el artista para acompañar esta apoteosis, son: un pandero (podría tratarse también de pandereta grande pero no se distinguen con demasiada claridad las sonajas) en manos de una figura alada femenina que aparece justo detrás de Crono y Marte; una pandereta, situada en la parte superior derecha, en manos de un *putto*; y una trompeta que hace sonar otra figura alada que flota a la izquierda de aquél en el único espacio de cielo abierto.

Nos hemos referido anteriormente, en el estudio del cuadro de Carpioni y en el de Ricci (Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado la Música y lo Divino) a las características de estos dos membranófonos. Podemos añadir que, en la antigua Grecia, eran las mujeres las que tocaban estos instrumentos en los ritos de Dioniso, por eso, las ménades suelen aparecer representadas tocando un pandero. James Hall explica que es un atributo del Vicio, y que Hércules, cuando fue vendido como esclavo a Onfale, se afeminó y se vistió con ropas de mujer aficionándose a hilar, y por ello aparece representado con una rueca o un huso y algunas veces con un pandero⁸.

En cuanto a la trompeta, este aerófono es atributo de la Fama, pero en la Antigüedad no se reconocía así; sería a partir del Renacimiento cuando se hizo habitual. Como existe la buena y la mala fama, se representa, la primera, mediante una trompeta larga, y la segunda, mediante una corta⁹.

La primera reproducción medieval que se conserva de este instrumento la contiene un manuscrito del siglo IX perteneciente a la abadía de Sankt Gallen. A partir del siglo XI, las trompetas, copiadas hasta entonces de las *tubae* romanas, se alargan y se estrechan al mismo tiempo que el pabellón se hace más ancho. Esto es, sin duda, una influencia de las trompetas musulmanas que los ejércitos cristianos habían visto en los campos de batalla de nuestro país y en la Italia meridional. En Francia las llamaron *cornos sarracenos*, pero la nobleza francesa prefirió llamar a esta trompeta *buisine*, nombre extraído del latín *bucina*, que, sin embargo, entre los romanos, se aplicaba a un instrumento retorcido. Estas trompetas, de un precio bastante elevado, eran consideradas como instrumentos nobles y figuran entre los emblemas de la realeza francesa. Las encontramos casi siempre representadas en asuntos con ángeles músicos, pero nunca las hemos visto en escenas campestres o populares¹⁰.

Este tipo de trompeta, reservada a los instrumentistas que estaban al servicio de un rey, un príncipe o un señor, se adornaba con un estandarte de armas. Más tarde, las autoridades de las ciudades imitaron a la nobleza y contaron con uno o varios trompetistas que llevaban el estandarte de la villa. En Francia desde el siglo XIII, los músicos en las ciudades, se habían constituido en corporaciones y estaba prohibido bajo pena de multa, tocar este instrumento a todo aquél que no estuviera inscrito en la corporación, especialmente a los mendigos. (Recordemos que ocurría lo mismo con el violín). Las ciudades alemanas también siguieron esta norma¹¹.

Al final de la Edad Media, las trompetas se repliegan sobre sí mismas con el fin de ser

más manejables. La excesiva longitud de la trompeta recta la había hecho poco manejable y la solución consistió en doblar el tubo. A este instrumento se le conoce con el nombre de trompeta natural, pero en nuestro país se la llamó “bastarda” o “italiana”.

En el manuscrito 015 del Civico Museo Bibliografico de Bolonia, cuya parte más importante está copiada en Piacenza alrededor de 1430, hay piezas aisladas de misas que llevan acotaciones para su interpretación; en una de ellas aparece escrito: *solo, unus, duo, chorus* y, además, *trompetta*, como apoyo del *tenor* y del *contra*.

Por lo general, desde el siglo XVI, su aspecto es muy parecido al de la trompeta moderna. Gracias a un pabellón más estrecho y a una embocadura más profunda, el sonido que ahora produce es más dulce que el de la trompeta recta, ello le permitirá incorporarse a la música de cámara, y a principios del siglo XVII, a la ópera. Monteverdi incluyó en su *Orfeo* cinco trompetas de distintos tamaños y, al parecer, en esta ocasión, se utilizó por primera vez la sordina.

En los *Angeles músicos* -fig. 2- de Hans Memling (Retablo de Nájera, actualmente en el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes), aparece uno de ellos tocando el mismo tipo de trompeta que encontramos en el cuadro de Giandomenico.

La trompeta ha estado siempre unida a la idea de triunfo, aunque es preciso señalar otro atributo de este instrumento: la vanidad.

Giovanni Bellini ha representado el pecado capital en *Alegoría de la Vanidad* -fig. 3- (Venecia. Gallerie dell'Accademia), mediante una mujer desnuda sosteniendo un espejo redondo en el que aparece reflejado el diablo; a sus pies, dos amorcillos tocan sendas trompetas rectas. Así mismo, aparece una trompeta en la *Vanitas* -fig. 4- de Franciscus Gijsbrechts, en el Musée de Soissons. Abbaye Saint Léger; y en una *Vanidad* -fig. 5- anónima, de la escuela francesa de finales del siglo XVII, del Musée des Augustins. Musée des Beaux-Arts de Toulouse.

El Bosco, también incluye una trompeta natural en el *Infierno* -fig. 6- de su *Jardín de las Delicias*, y una trompeta recta en *El carro del heno* (fig. 6, pág. 281) ambos en el Museo del Prado, donde un diablo azul insufla aire en el instrumento mediante la nariz intentando distraer la atención del ángel que está a la izquierda de la escena.

NOTAS

1. J. M. Pita Andrade y M. Borobia, *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1992, p. 397.
2. G. Caissegrain y otros: *L'ABCdaire de Tiepolo*. Flammarion. Paris musées (s.f.), pp. 38, 39.
3. No sabemos si Goya habría llegado a conocer los frescos que Tiepolo realizó para el Palacio Real de Madrid, cuando pintó con visión de *sotto in sù*, los frescos de la cúpula de San Antonio de la Florida.
4. A. Ruiz de Elvira: *Mitología clásica*. Gredos. Madrid, 1975, pp. 252, 253.
5. Resulta interesante relacionar esta leyenda con la ópera *Ercole amante* que Marc Antonio Cesti compuso un siglo antes de la obra de Tiepolo.
6. *Ibid*, p. 254.
7. J. Hall, *op. cit.*, art. Hércules.
8. *Ibid*, art. Pandero.
9. G. De Tervarent: *Attributs et symboles dans l'art profane*. Droz. Ginebra, 1997 (3ªed.), entr. Trompette romaine.
10. R. Bragard y F. J. De Hen, *op. cit.*, p. 51.
11. C. Gallico, *Storia della Musica*, vol. IV, "L'Età dell'Umanesimo e dell Rinascimento". Edizioni di Torino. Torino, 1991 (2ª ed.), p.10.

DATOS BIOGRÁFICOS

Giovanni Domenico (o Giandomenico) Tiepolo nació en Venecia en 1727. Hijo mayor de Giambattista, se formó con su padre y desde muy joven empezó a trabajar con él para acabar siendo su principal colaborador. No obstante, realizó algunas obras tempranas en solitario, entre ellas, los catorce óleos del Via Crucis de la iglesia de San Polo de Venecia (1747-1749).

Entre 1750 y 1753, colaboró con su padre que había sido llamado por Carl Philippe von Greiffenklau, príncipe-obispo de Würzburg, en Franconia (hoy Baviera) para realizar los frescos de la *Kaissersaal* del palacio de la Residenz¹.

En Brescia, también realizó los frescos para el presbiterio de la iglesia de los Santos Faustino y Jovita (1754-1755), quizá, ayudado por su padre, al menos, en la planificación compositiva de la obra. En 1754, continuó colaborando con él en Venecia, en el que sería el último encargo religioso: los frescos que representan la *Coronación de la Virgen*, en la bóveda de Santa Maria della Pietà o della Visitazione. (Los ángeles músicos que aparecen en los frescos hacen alusión directa a Antonio Vivaldi, que fue bautizado en esa iglesia y en la que oficiaría años después. El templo está situado en la calle della Pietà; a su lado se encontraba el “ospedale” del mismo nombre, donde Vivaldi daba clase a las huérfanas).

En 1757, Giambattista Tiepolo realizó los frescos del edificio principal de la lujosa villa propiedad del conde Valmarana, villa Valmarana “ai Nai” (de los enanos), cerca de Vicenza. El trabajo encomendado a su hijo, fue la decoración con frescos del “pavillon” del jardín, *La Foresteria*, en los que incluyó exóticos motivos chinescos, muy del gusto de la época, además de lo que podríamos considerar uno de los primeros ejemplos de decoración neogótica². Fue ésta su primera obra personal, con una iconografía y un estilo que se alejaban por primera vez de la influencia del padre³.

En 1762, los Tiepolo: Giambattista y sus hijos, Giandomenico y Lorenzo, viajaron a Madrid, para realizar los frescos del Palacio Real. (En *El mundo rinde homenaje a España* y en la *Alegoría de la Monarquía española acogida por Júpiter en el Olimpo*, aparecen muchos elementos comunes a los de la *Apoteosis de Hércules* del Museo Thyssen- Bornemisza). Las pinturas que realizaron para los retablos de la iglesia del convento de San Pascual Bailón, en Aranjuez, fueron retiradas y sustituidas por otras del pintor neoclásico Anton Raphael Mengs⁴, poco después de la muerte de Giambattista, acaecida el 17 de marzo de 1770.

Giandomenico regresó a Italia en el otoño de ese mismo año, configurándose, a partir de ese momento, su anunciado estilo propio.

En 1780 fue nombrado presidente de la Academia de Pintura de Venecia.

Giambattista, en 1759, había comprado la villa Tiepolo (hoy Nalon) en Zianigo, villa que heredó Giandomenico, terminándola de decorar en 1797. Los frescos se encuentran actualmente en el Museo Ca'Rezzonico de Venecia, y en ellos se muestra las andanzas de *Pulcinella*, el popular personaje de la *Commedia dell'arte*⁵.

El pintor no llegaría a disfrutar muchos años de la obra terminada: murió en 1804.

NOTAS

1. Se trataba del techo y dos frescos murales exaltando la historia del emperador Federico Barbarroja quien había elevado al obispado a la categoría de principado. En Würzburg realizaría Tiepolo su obra maestra, los frescos de la escalera de honor de la Residencia: el *Treppenhaus*, la decoración más grande jamás realizada, (600 m²). El programa propuesto fue el mismo que el del palacio Clerici de Milán: *Apolo y los continentes*. En el techo de la escalera aparecen retratados Giambattista y Giandomenico y cerca de ambos el arquitecto Johann Balthasar Neumann y el estucador Antonio Bossi. (pp. 21, 37).
2. F. Barbieri, R. Cevese: *Vicenza, ritratto di una città. Guida storico-artistica*. Angelo Colla editore-Banca Popolare di Vicenza. Vicenza, 2004, p. 124.
3. G. Caissegrain y otros, *op. cit.*, p. 25.
4. Algunas de las partes de dicho retablo, como una famosa *Inmaculada*, se conservan ahora en el Museo del Prado.
5. M. Borobia, *op. cit.*, p. 619.
6. Véase el catálogo de la exposición: *Giuseppe Maria Crespi 1665-1747*. Bolonia. Pinacoteca Nazionale. Septiembre-Noviembre 1990. Stuttgart. Staatsgalerie. Diciembre 1990-Febrero 1991. Moscú. Puschkin-Museum.

ILUSTRACIONES



1. *Traslación de la santa Casa de Loreto.* Giovanni Domenico Tiepolo



3. *Alegoría de la Vanidad.* Giovanni Bellini



2. *Ángeles músicos.* Hans Memling



4. *Vanitas.* Franciscus Gijsbrechts.



5. *Vanitas.* Anónimo siglo XVII



6. *El Infierno (Jardín de las Delicias).* El Bosco

PINTURA INGLESA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



JOHAN ZOFFANY

Retrato de grupo con sir Elijah y lady Impey

H. 1783-1784.

Óleo sobre lienzo.

91,5 x 1,22 cm.

Instrumentos musicales: *tānpūrā* (laúd), *tablā* (doble membranófo), guimbarda, violín, *kānjira* (pandereta), triángulo y crótalos.

En el verano de 1760, tras la etapa de formación en Ratisbona y Roma, Johan Zoffany decidió trasladarse a Londres, donde pronto alcanzó un gran éxito con sus cuadros de escenas teatrales, retratos de la alta sociedad británica y retratos de grupo: las llamadas, “conversation pieces”. Entre estas últimas, vamos a detenernos en aquéllas en las que el pintor ha plasmado instrumentos musicales.

En primer lugar estaría *La familia Gore con Jorge tercer conde de Cowper* -fig. 1- (1775. New Haven. Yale Center for British Art. Paul Mellon Collection), donde podemos ver a Charles Gore tocando el violonchelo y sujetándolo a la manera de las violas “da gamba”. Comparte partitura con la dama que toca un fortepiano y que podría ser su esposa. Su hija Hannah aparece de pie contemplando a ambos mientras que su futuro marido, George Nassau Clavering-Cowper, conde de Cowper y vizconde de Fordwich, la contempla apoyado en el respaldo de la silla de su futuro suegro.

En segundo lugar nos detendremos en la que ha sido considerada como la más ambiciosa “conversation piece” del artista y, para nosotros, la musicalmente más interesante: el retrato del médico y cirujano de Jorge III, William Sharp, con su familia. Todos ellos, eran grandes aficionados a la música hasta el punto de formar un insólito grupo de cámara al que se unían otros músicos para dar conciertos durante la época estival a los que eran invitados amigos y conocidos, entre los que se encontraban miembros de la familia real y dignatarios extranjeros. Los conciertos tenían lugar los domingos en una embarcación que se deslizaba apaciblemente por las aguas del Támesis¹.

En *La familia Sharp* -fig. 2- (h. 1779-1781. Londres. National Portrait Gallery) la cubierta de la embarcación queda prácticamente oculta por el numeroso grupo familiar. Al fondo destaca la *All Saints Church* de Fulham, y la casa de campo (“cottage”) de William Sharp. A la derecha podemos ver parte del *Fulham Bridge*, el viejo puente de madera. Los personajes que ha retratado Zoffany forman una especie de pirámide abigarrada. Nos llama la atención las distintas direcciones de las miradas de todos ellos, sin duda, el pintor había ido realizando por separado los bocetos de cada uno de los miembros de la familia².

En la parte superior del lienzo, en el centro, delante de una bandera, William Sharp, vestido con el uniforme de los Windsor (utilizado por los varones de la familia real durante su estancia en el Castillo de Windsor y por altos cortesanos), saluda agitando su sombrero. Sabemos que tocaba el órgano y la trompa aunque, en esta ocasión, no ha sido retratado con ninguno de ambos. Delante de él, varios miembros de la familia sostienen o están tocando distintos instrumentos. De izquierda a derecha podemos distinguir, un violonchelo, un serpentón y dos oboes, éstos últimos sujetados por un caballero que al mismo tiempo sostiene la partitura de la dama que toca un instrumento de teclado, probablemente un pequeño clavecín, sobre el que descansan dos trompas y un clarinete del que sólo vemos el pabellón y parte del tubo. Junto al clavecín, otra dama, que sin duda es una cantante, apoya la partitura sobre sus rodillas. Por encima de ella, a la derecha, otra dama de más edad está tocando una tiorba, instrumento que por entonces estaba ya en desuso. (Los oboes, y las trompas reflejados en el cuadro se conservan en la Royal Academy of Arts de Londres).

Cinco años después de su llegada a Londres, Zoffany retrataría de manera informal, a la reina Carlota, en su tocador de Buckingham House, con dos de sus hijos: Jorge, Príncipe de Gales y Federico, Duque de York: *La reina Carlota con sus dos hijos mayores* -fig. 3- (1764-65. Londres. Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II). El primero, vestido como Telémaco, el hijo de Ulises (tal como solía aparecer este personaje en el teatro de la época o en la ópera barroca), y el segundo, vestido de turco (“lo turco” en aquél momento estaba muy de moda; véase nota 42). El cuadro fue muy del agrado de la reina, por su atmósfera doméstica y por su naturalidad, bien lejos de la formalidad que siempre acompañaba a los retratos de la realeza. El artista también retrataría a la familia real ataviados en el estilo de los retratos de Van Dyck, muy en boga en aquél momento por utilizarse estos trajes como disfraces en bailes y mascaradas: *Jorge III y la*

reina Carlota con sus seis hijos mayores -fig. 4- (1770. Londres. The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II).

Otro lustro después, el pintor recibió un singular encargo de la reina: plasmar en un cuadro las célebres obras de arte que poseía el Gran Duque de Toscana, Leopoldo II, expuestas en la Gran Galería o Tribuna de los Uffizi³. Este encargo llegaría a ser una de las obras más admiradas de Johann Zoffany: *La Tribuna de los Uffizi* -fig. 5- (1772-77, Londres. The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II), en donde el pintor incluyó también obras pictóricas y escultóricas que nunca habían estado expuestas en el salón octogonal, ni si quiera en la galería (por ejemplo, representó a la *Madonna della Sedia* de Rafael, que se encontraba en el palacio Pitti). El artista retrató también a veintidós personajes; algunos de ellos eran miembros destacados entre los expatriados ingleses y otros, simplemente viajeros de la época que realizaban el “Gran Tour”⁴.

Zoffany, quizás confiaba en que a los reyes de Inglaterra les complaciera ver a esos personajes y a esos jóvenes de la aristocracia y de la alta sociedad (uno de los retratados es el conde de Cowper, mencionado más arriba), ampliando su cultura a través del arte y los viajes, pues tal era la finalidad del Grand Tour. Cuando el cuadro fue exhibido en la Real Academia, hubo algunas críticas sobre la perspectiva y la uniformidad de la luz, pero, a pesar de ello, fue muy admirado. Sin embargo, los reyes quedaron decepcionados por la inclusión de todos esos individuos “impropios” y la reina rehusó a colgarlo en sus estancias.

Al regresar nuestro artista a Inglaterra, sus famosos retratos de grupo y piezas de conversación habían pasado de moda⁵. Las “fancy pictures” de Thomas Gainsborough, es decir, los retratos de un solo personaje ataviado con gran elegancia y situado casi siempre ante el mismo tipo de paisaje, eran los que en ese momento triunfaban. Lo mismo ocurría con Joshua Reynolds (el rival de Gainsborough), “Grand Manner”, que utilizaba ostentosos atuendos y convencionales posturas en sus retratos.

Ninguno de los dos estilos tenía cabida en la forma de pintar de Zoffany.

El hecho de haber perdido el favor de la familia real junto con la crítica situación económica en la que se encontraba el artista (en parte debida a su ostentosa vida, pero también, por haber fallado sus planes de convertirse en el artista oficial del segundo viaje a la Antártida del capitán Cook), fueron determinantes para decidirse a probar suerte en la India⁶.

En septiembre de 1783, Zoffany viajó a Calcuta, el centro administrativo de la “East Indian Company”, donde pronto recibió encargos tanto de altos cargos militares como

de la numerosa comunidad británica. A finales de ese mismo año, Warren Hastings, el primer gobernador general de Bengala, le encargó su retrato y el de su esposa. En el invierno de 1784, Hastings propuso al pintor que le acompañase a Lucknow, donde debía llevar a cabo una misión diplomática en la corte del *nawab wazir* Asaf-ud-daulah, la máxima autoridad del estado de Awadh. Zoffany realizó varios retratos del *nawab*⁷ y también retrató a su primer ministro, Hasan Reza Kahn, así como al joven fugitivo mughal, el príncipe Jawan Bakht.

Entre todos los retratos de grupo que el artista pintó durante su estancia en la India, hay uno que llama poderosamente la atención: *La pelea de gallos del coronel Mordaunt* - fig. 6- (h. 1784-1788. Londres. Tate Gallery). En el centro de este lienzo, entre un amplio número de personajes tanto indígenas como europeos, Asaf-ud-daulah parece indicar algo con sus brazos (ha sido interpretado como un gesto de sumisión)⁸ a un joven Mordaunt vestido totalmente de blanco quien, a su vez, parece querer mostrar la fiereza de sus gallos mientras pelean. También el propio Zoffany se autorretrata, a la derecha, sentado en el elegante sofá blanco, con un portalápices en la mano.

Según Mildred Archer, el cuadro fue encargado por Warren Hastings en 1784, meses antes de su regreso a Inglaterra y aunque él no aparece retratado, en su diario registra que estaba presente en la pelea del 5 de abril de 1784⁽⁹⁾. Las peleas de gallos estaban consideradas como una afición cruel, indigna de caballeros. El capitán Robert Smith dejó escrito en la década de 1830 lo siguiente:

This barbarous amusement is a particular favourite with the people of Lucknow and is as great a source of demoralisation here, as it is in every country where the custom prevails. (“Esta bárbara diversión es particularmente favorita entre la gente de Lucknow y es un gran foco de inmoralidad, tanto aquí como en todos los países en donde se implanta esta afición”)¹⁰.

El cuadro de nuestra colección, *Retrato de grupo con sir Elijah y lady Impey*, debió ser realizado poco tiempo antes de los retratos de Warren Hastings y de su esposa, puesto que la familia Impey regresó con toda celeridad a Inglaterra en diciembre de 1783¹¹.

En el ángulo inferior izquierdo podemos ver a una joven lady Impey sentada, vestida con un elegante y vaporoso traje blanco de amplio escote, mangas largas transparentes, con lazadas en el codo; todo ello está adornado con ribetes dorados. Los cabellos castaños de la dama forman bucles recogidos hacia arriba y sujetos por un sencillo

adorno de perlas. Sus únicas joyas quedan reducidas a una pulsera en cada muñeca. Su expresión podría denotar cansancio no exento de resignación.

En 1775, lady Mary Impey había comenzado a coleccionar aves y otros animales autóctonos que albergaba en los extensos jardines de la finca. Llegó a convertirse en una insigne naturalista y redactó extensas notas sobre el hábitat y el comportamiento de dichos animales. Estos escritos fueron de gran utilidad para naturalistas posteriores, como John Latham, el gran experto en aves de la India¹². Como homenaje a lady Impey, se le daría el nombre de Faisán Impeyano (*Lophophorus impejanus*) al monal del Himalaya (ave de la familia del faisán), al que también se le conoce como monal impeyano y como “danphe”: el ave nacional de Nepal y del estado de Uttarakhand.

La gran afición de la esposa de sir *Elijah* tuvo como resultado el encargo de series de pinturas y dibujos que quedaron recogidos en álbumes y carpetas, como por ejemplo *Cacatúa* -fig. 7-13.

De pie, al lado de su esposa, Zoffany ha retratado a sir Elijah. El juez sonrío, parece divertido e incluso orgulloso del baile de su hija. Viste una casaca oscura sobre una larga chupa blanca bordada, de la que asoma el cuello de una camisa, también blanca, ajustado por medio de una sencilla lazada; de las bocamangas de la casaca surgen unos puños de encaje. Un calzón negro, unas polainas blancas y unos zapatos negros con hebilla, completan el atuendo. La peluca que lleva es corta, empolvada, con dos bucles a los lados; seguramente está recogida por detrás mediante una trenza, siguiendo el cambio de moda tras la revolución francesa¹⁴. Sir Elijah Impey acompaña la danza de su hija Marian con palmas, marcando sin duda el “tempo” o los acentos de la misma.

El matrimonio Impey tuvo siete hijos¹⁵. Cuando se trasladaron a la India, ya habían nacido los dos mayores, Michael (h.1764) y John (1772), quienes, al principio, permanecieron en Inglaterra al cuidado de un hermano de sir Elijah. En la India nacerían: Jane (bautizada en 1776), Marian (h. 1779), Elijah Barwell (1780) y Hastings (1784). El último hijo, Edward, nació en 1785, dos años después del regreso de la familia a Inglaterra¹⁶.

Jane debió morir en Calcuta, por lo que los niños que aparecen retratados por Zoffany serían: Marian, Elijah Barwell y el pequeño Hastings¹⁷.

En el cuadro de Zoffany podemos comprobar cómo entre Marian, la niña que está bailando y cuya fecha de nacimiento no está del todo precisada y Elijah Barwell, el niño

que se apoya sobre el hombro de su madre, habría una corta diferencia de edad. Elijah Barwell, años después, será un destacado poeta y autor de un libro en el que defendía la actuación de su padre en el juicio del marajá Nuncomar¹⁸. Al final de la extensa introducción del libro, Elijah Barwell declaraba la dificultad de su trabajo:

It has been my endeavour to divest myself of every similar passion; but if, in the course of this investigation, I may have been betrayed into any unbecoming heat, some deduction will surely be made, on account of the more than individual provocation I have received. "Tametsi causa postulat, si non plane cogit, in iram non soleo descenderé".

(“Ha sido mi empeño despojarme de cualquier tipo de apasionamiento; pero si en el transcurso de esta investigación, algún acaloramiento inapropiado me puede haber traicionado, seguro que alguien sacará alguna conclusión, teniendo en cuenta las provocaciones de todo tipo que he recibido. “A pesar de que lo exija la sentencia, si no obliga claramente, no suelo caer en la ira”).

Hemos hablado más arriba del inesperado regreso a Londres de la familia Impey debido a unas circunstancias complicadas.

Diez años después de su llegada a la India, sir Elijah había sido nombrado *Chief Justice* (Presidente del Tribunal Supremo) de Fort William, en el oeste de Bengala. En 1775 presidió el juicio del marajá Nuncomar (o Nandakumar), al que se acusaba de falsificar un documento con el que intentaba quitarle a una viuda más de la mitad de su herencia. Anteriormente, Nuncomar había acusado de desfalco a Warren Hastings.

La sentencia que pronunció sir Elijah llevó a la horca a Nuncomar.

A primera vista, podría parecer que hubo prevaricación por lo que Impey tuvo que regresar a Inglaterra y, en 1787, sufrió una moción de censura junto con Warren Hastings, por cómo había llevado el caso. En la Cámara de los Comunes fue acusado por Thomas Babington Macaulay, miembro del Consejo Supremo de la India, de conspirar junto con su amigo Hastings y de cometer un “asesinato judicial”.

El juicio de Nuncomar fue examinado años después no solo por el hijo de Impey, Elijah Barwell, sino también por el jurista, juez y escritor, sir James Fitzjames Stephen, quien declararía lo siguiente: *...my own opinion is that no man ever had, or could have, a fairer trial than Nuncomar, and Impey in particular behaved with absolute fairness and as much indulgence as was compatible with his duty* (“...mi opinión es que ningún hombre ha tenido o podría haber tenido un juicio más justo que Nuncomar, e Impey en

particular se comportó con total equidad y tanta indulgencia como su cargo le permitía”).

Según Macaulay, Impey aplicó más tarde la ley inglesa de manera tan agresiva como para ... *to throw a great country into the most readful confusion* (“...arrojar a un gran país en la más terrible confusión”)19. Warren Hastings, conseguiría, mediante una importante cantidad de dinero, que Impey desistiera en su actitud.

En 1790, sir Elijah Impey fue nuevamente admitido en el Parlamento como miembro de la demarcación de New Romney.

Volvemos a nuestro cuadro para ocuparnos de los hijos del matrimonio Impey que aparecen en el retrato de grupo de Zoffany.

Marian viste uno de los atuendos hindúes casi tan característico como el *sari*: pantalón estrecho rojo con motas blancas (*salwar*), camisa o vestido corto (*kurta*), de color blanco, ligero y transparente, con ribetes de color rojo; sobre ambas piezas, lleva una túnica (*kamiz*) blanca, con manga larga, que le llega hasta sus pequeños pies descalzos, que de puntillas ejecutan la danza; el *kamiz* también está confeccionado en un tejido muy ligero, con adornos dorados, abierto por delante y sujetado a la cintura por un fino cordón rojo. La mano derecha de la niña está en alto, por encima de su cabeza, ejecutando un movimiento muy característico en la danza india, mientras que con la mano izquierda, sostiene una tela blanca que podría ser el velo o chal rectangular (*dupatta*) con el que en ocasiones se cubren las mujeres de la India la cabeza y el pecho, y que en ese momento podría estorbar a la pequeña.

Marian nos mira fijamente con sus expresivos ojos azul oscuro, del mismo color que los de su madre. Su cabello, muy corto y rizado, es de un rubio cercano al rojizo, igual que el de su hermano, Elijah Barwell, aunque el del niño es liso y largo, peinado con flequillo. El futuro poeta está subido en un taburete cuyo asiento está pintado de rojo; se apoya con expresión divertida en el brazo y en el hombro de su madre. Va vestido como su hermana, a falta del *kamiz*, e igual que ella, está descalzo.

A Hastings lo sostiene en su regazo una de las sirvientas que aparecen sentadas en el ángulo inferior derecho del lienzo. Sus cabellos son también de un rubio cobrizo y está todo alborozado con la danza de su hermana. Lleva una ligera camisola (quizá sea también una *kurta*) y sus blancos piecitos contrastan con el pie moreno de su niñera que le rodea con su brazo derecho y a cuyos dedos se agarra. Tanto esta sirvienta como su compañera que agita un mosqueador, van ataviadas con sendas blusas ajustadas y

cortas (*cholis*), amplias faldas fruncidas y el velo-chal (*dupatta*) de tonos dorados. El de la niñera le cubre la cabeza y es de un rico tejido cuyo borde presenta un zócalo verde con pequeño estampado y greca roja. Collar, anillos, numerosos brazaletes, pendientes y un aro de cuentas sujeto a la nariz completan su atuendo. La otra sirvienta lleva adornos más sencillos entre los que destaca un gran pendiente redondo²⁰.

En cuanto al resto de las figuras masculinas, Zoffany ha representado dos grupos diferenciados: los sirvientes y los músicos.

Los dos sirvientes aparecen situados detrás de sir Elijah. El más cercano al espectador es un hombre mayor, con barba y bigote blancos. Nos parece que viste la sencilla prenda tradicional masculina (*dhoti* o *pancha*) de algodón blanco de la que tan sólo vemos cómo está anudada a la cintura; la amplia camisa es un *kurta* del mismo tejido y color, introducido en el *dhoti*. El turbante (*pagri*) es también de algodón blanco. Con la mano derecha sostiene una cimitarra india envainada (*talwar*) que apoya sobre el hombro. No nos es posible apreciar si con la mano izquierda sujeta otra arma blanca, en todo caso, más corta que la anterior. Sí podemos ver con claridad la empuñadura, de una espada o sable sujeto a la cintura, que podría pertenecer a un arma europea.

Su compañero, mucho más joven, luce barba muy corta y bigote negros. Sólo podemos apreciar su cabeza, cubierta con un *pagri* amarillo, parte del brazo izquierdo, con la palma de la mano extendida hacia arriba, sosteniendo una especie de legumbrera de plata y parte de una gran bandeja redonda de color negro, con ligeros dibujos, que suponemos sujeta con su brazo derecho.

Tras ambos sirvientes vemos lo que nos parece un cortinaje oscuro y parte de una arquitectura clásica que pertenece a una especie de “loggia” o porche. En el ángulo superior izquierdo resalta el marco rojo de una ventana, en cuya parte alta está enrollada a modo de persiana una gruesa tela estampada²¹.

El grupo de los músicos está formado por seis instrumentistas. Los dos que están en primer término, Zoffany los ha retratado de cuerpo entero. Sus instrumentos son los más relevantes para acompañar la danza. Ambos visten totalmente de blanco aunque sus ropas son diferentes a las de los sirvientes; su *kurta* es de un tejido ligero con pequeños bordados, ajustado al cuerpo, con mangas ceñidas e introducido en la larga falda fruncida²². Las dos prendas se ajustan a la cintura por medio de una tela enrollada a modo de fajín. Los dos músicos lucen bigote (uno de ellos casi daliniano) y como el

resto de sus compañeros, tienen la piel muy oscura y se cubren la cabeza con el preceptivo *pagri*.

El instrumentista de la izquierda está tocando un *tānpūrā* o *tānāpūrā*, nombre dado a este instrumento en el norte de la India. En el sur se le conoce como *tāmbūrā*, *thāamboorā*, *thāmbūrā* o *tāamboorā*. Se trata de un instrumento de cuerda pulsada, cercano al laúd, provisto de un largo mango (puede llegar a tener noventa y cinco cms.), más estrecho que el del *sitar* al que se asemeja, aunque su construcción es más rudimentaria y no tiene trastes aunque sí diapasón. El *tānpūrā* tiene una caja de resonancia hemisférica (*tabali*) con el dorso muy redondeado (originariamente se construía a partir de una calabaza) y la tapa más o menos cóncava, provista de pequeños oídos. Posee cuatro cuerdas (excepcionalmente hay instrumentos con cinco), tensadas mediante dos clavijas frontales y dos laterales. Las dos centrales siempre están afinadas en *sa* (do) y la cuarta también es *sa*, una octava más grave. La primera cuerda depende de las notas del *rāga*: *ma*, *pa*, *ni*, *da* (fa, sol, si, la)²³. Esta afinación es común para todos los “ragas” y la altura se ajusta según sea el registro del cantante. Las cuatro cuerdas son metálicas, provistas de resonadores simples y pasan a través de los orificios practicados en un montante cerca de las clavijas. El puente, de madera o marfil, situado en el centro de la tapa, es curvo por lo que produce potentes armónicos, algunos de los cuales pueden llegar a serlo más que la nota fundamental de la cuerda. Entre la tapa y las cuerdas se inserta una hilera de corales que sirve para modificar las alturas. Con ayuda de un capotraste que se desliza a lo largo del diapasón, todas las cuerdas pueden acortarse simultáneamente, sin embargo, no se pisan contra el diapasón sino que se golpean ligera y rítmicamente con el dedo, proporcionando así la base modal sobre la que se realiza el canto. Un hilo de seda deslizado entre las cuerdas y el puente, acentúa la confusa sonoridad que, según la tradición, evoca el “zumbido de las abejas”²⁴.

El *tāmpūrā* se pulsa únicamente con dos dedos: el dedo corazón para la primera cuerda y el dedo índice para las cuerdas restantes. El intérprete empieza a tocar desde que se inicia el *ragā* hasta que éste termina, creando un pedal continuo que proporciona un sonido de fondo, con un amplio número de armónicos.

Según Ananda Kentish Coomaraswamy, “...el sonido del *tampurā* ha de ser contemplado, más bien, como el ambiente en que la canción se mueve, vive y desarrolla su existencia (...) en la canción artística las letras son siempre muy breves, y, por lo general, no cuentan una historia, sino más bien tratan de evocar un estado de ánimo (...) En este tipo de canciones la letra es un mero soporte de la música que se utiliza sin

prestar demasiada atención a la coherencia de lo que se dice, de la misma manera, por ejemplo, que en la pintura contemporánea el elemento representativo sirve solamente como una base sobre la que se organiza el color y las formas puras”²⁵.

Ravi Shankar, el gran virtuoso del *sitār*, ante la cuestión de si los músicos que han crecido en una cultura pueden llegar a interpretar la música de otra, duda de que ningún occidental pueda aprender a tocar la música clásica de la India: “...no, por lo menos, sin haberse sometido durante muchos años a un *guru*, haberlo servido fielmente, y haberse adentrado en la filosofía, la religión y el arte de la India”²⁶.

El nombre de *tānpūrā* parece provenir de la palabra *tāna* (tono) que significaría, el instrumento que “da el tono”. Ya hemos dicho que no tiene ningún papel melódico y se utiliza como pedal para acompañar al canto y a otros instrumentos de cuerda, particularmente al *sitār*. Ello nos lleva a pensar que el músico que está tocando este instrumento en el cuadro sería el que, al mismo tiempo, canta durante la danza.

Su compañero, que está percutiendo el *tablā*, aparece sonriendo al contemplar cómo baila la pequeña Marian. Hemos supuesto que se trata del doble instrumento de parche, el más popular en el norte de la India, pero al sostenerlo en esta ocasión mediante la tela de color rojo que lleva enrollada a la altura de las caderas, no podemos apreciar la forma completa de los dos instrumentos.

El *tablā* está formado por dos membranófonos de diferente tamaño colocados verticalmente, en contraposición con el *mridangam*, utilizado en el sur del país, y otros tipos de tambores que se percuten colocados horizontalmente. Los dos tambores del *tablā* poseen un solo parche, tensado con cuerdas de cuero y en el centro llevan aplicada una pieza circular negra, hecha de una pasta de harina y hierro llamada *shyahi*, que permite producir el primer armónico.

El tambor más pequeño (aunque en nuestro cuadro el diámetro de ambos es muy parecido), recibe el nombre de *dayān* o *dahina* porque se percute con la mano derecha y tiene carácter masculino; a veces se le denomina simplemente *tablā*. Su forma es la de dos conos truncados unidos por la base, por lo que se asemeja a un pequeño barril. No está totalmente hueco, pues el fondo se deja sin excavar para asegurar la estabilidad y la resonancia. Consta de una primera membrana de piel de cabra y sobre ella, una segunda que está sujeta mediante tiras de piel de camello. Suele estar provisto de unos cilindros de madera colocados debajo de las tiras (*guti*) que permiten tensar la membrana para afinarla según la tonalidad del *ragā*.

El segundo instrumento, de mayor tamaño, se conoce como *banyā* o *bayā* y se percute con los dedos y la palma de la mano izquierda, permaneciendo la muñeca apoyada sobre el parche. Tiene carácter femenino. Posee un cuerpo semiesférico fabricado en arcilla o, con más frecuencia, en cobre o latón; es parecido a un pequeño timbal. Emite un sonido más grave y profundo que el del *dayān*.

Para tocar el *tablā*, normalmente, el percusionista está sentado en el suelo con las piernas cruzadas y ambos instrumentos apoyados en unos pequeños cojines llamados *chutta*, realizados con cintas vegetales y recubiertos de seda.

Los etnomusicólogos no han llegado a ponerse de acuerdo en si el *tablā* deriva del *mridangam* o *khole*, construido en terracota con un parche en cada extremo (llamado *pakhawaj* en el norte de la India), o por el contrario, el *mridangam* es el que habría derivado del *tablā*. En cualquier caso, el *tablā* es el instrumento indispensable para marcar los diferentes y complicadísimos sistemas rítmicos (*tāla*). Se utiliza tanto como instrumento solista, como para acompañar al canto y la danza (*nāṭya*). Los esquemas rítmicos que realiza el *tablā*, pueden ser de valores cortísimos, y en el caso de la danza están sincronizados con los movimientos de pies, manos, dedos, ojos, etc. de (véase nota 39).

Se cree que la invención del *tablā* se debe a Amir Khusrau, fundador de la *Delhi gharana*, la escuela más antigua de *tablā*, creada en el siglo XIV, aunque también existe una leyenda que atribuye su nacimiento a la cólera de un músico que habría arrojado al suelo su *mridangam*, partiéndolo en dos.

En cuanto a las danzas en la India, éstas son extraordinariamente variadas²⁷.

Cada región tiene sus propias danzas ya sean marciales, estacionales, rituales, de sacrificio, de celebración o talismánicas. La mayoría de ellas están interpretadas por bailarinas. Por encima de los desplazamientos, destacan los suaves movimientos circulares del cuerpo, de las palmas de las manos, de los dedos (*mudrā*) y de los pies (siempre descalzos). Las distintas evoluciones se ajustan a las frases del texto y a los “talas” realizados por la percusión. La expresividad del rostro (*bāva*) de la bailarina, con movimientos de ojos, sonrisas etc., es un aspecto muy importante²⁸.

Entre los nombres más destacados de *Siva*, se encuentra el de *Natarāja* (Señor de los bailarines y Rey de los actores).

En este sentido, Ananda Kentish Coomaraswamy proclama: “Dios está en todas partes; este ‘todas partes’ es el corazón”.

*Encuentra esto en tu interior y te librarás de los grilletes:
El pie que baila, el sonido de las campanillas que tintinean,
Las canciones que se cantan y los distintos pasos,
La forma asumida por nuestro bailarín Gurupara*²⁹.

Detrás de los músicos que están tocando el *tampurā* y el *tablā*, podemos ver, aunque sólo parcialmente, a otros cuatro intérpretes con diferentes instrumentos.

De izquierda a derecha nos encontramos, en primer lugar, con el músico que está tocando una guimbarda (término actualmente utilizado en español aunque se trata de un galicismo). Sólo podemos ver su brazo derecho con los dedos de la mano extendidos y el índice haciendo vibrar la lengüeta del instrumento, así como su cabeza cubierta por el *pagri* y su mano derecha sujetando el instrumento dentro de la boca. Sobre el hombro izquierdo lleva colocada la misma tela roja con la que el músico que percute la *tablā* sujeta sus instrumentos.

La guimbarda es un instrumento bastante usual en el sur de la India donde recibe el nombre de *murchang*, *morchang*, *morsang*, o *moorsang*. Forma parte de conjuntos de música carnática en los que también intervienen otros instrumentos de percusión como el *ghatam* (vasija de barro) y el *mridangam*.

En nuestro país, ha sido llamada, birimbao y trompa gallega, si bien, Ramón Andrés amplía estos nombres: pío-pollo, trompeta gallega, trompa de París y birimba³⁰. En Galicia se la conoce como birimbau y brimbán, y en Cataluña como verimbao y llengüeta.

Miguel de Cervantes, en un pasaje de *El celoso extremeño*, hace referencia a este instrumento:

*Maravillado quedó Loaysa del recato del viejo; pero no por esto se le desmayó el deseo; y estando en esto, oyó la trompa de París. Acudió al puesto; halló a sus amigos...”*³¹.

En francés también recibe diversos nombres: *guimbarde*, *gronde rebube*, *trompe de Béarn*, *trompe à laquais*. En inglés: *jaw's harp* y *jaw's trump* y, por deformación de estos dos términos (*jaw* significa mandíbula puesto que el instrumento se coloca entre ellas con el fin de que la cavidad bucal actúe de caja de resonancia), se le ha llamado también: *jew's harp* y *jew's trump*, es decir, arpa de los judíos y trompa de los judíos, por ello, en ocasiones se le ha vinculado a este pueblo.

En alemán es: *Brummeisen*, *Judenharfe*, *Maultromme*, *Mondharp*. En italiano: *ribeba*, *aura*, *scacciapensieri*, *spassanpensieri*³².

François-René Tranchefort sostiene que su origen está en Extremo Oriente “...demostrado por un documento chino que data del siglo XII (...) desde donde se extendió ampliamente por todo el mundo a partir del siglo XIV, especialmente por Asia, Próximo Oriente y África”³³.

En opinión de Michael Wright “Las guimbardas son unos instrumentos de música con una extraordinaria variedad de formas, tamaños, y modos de tocar. Son internacionales, fabricadas de un extremo al otro del mundo, desde la Polinesia, Asia y Rusia oriental, hasta Europa y los Estados Unidos. Son conocidas en Oriente Medio y en África, aunque pudieron haber sido exportadas desde Europa o introducidas como objetos de cambio por los primeros colonos y no aparezcan como autóctonas de esos países”³⁴.

En Europa ha sido considerado un instrumento popular que tocaban, fundamentalmente, los niños (era el típico instrumento que se compraba en las ferias). En diversas representaciones de los siglos XVII y XVIII, los vendedores ambulantes ofrecen guimbardas, generalmente junto a flautas, silbatos e incluso gafas. Así lo recoge el grabado de Jan Wierix a partir de uno de los proverbios flamencos de Pieter Brueghel el Viejo: *Cada vendedor vende su mercancía* -fig. 8- (h. 1525-1569, Bruselas, Bibliothèque Royal). En la leyenda de este grabado aparece escrito: *Voici des filets et des guimbardes, et aussi des jolies flûtes: impossible de trouver meilleure marchandise...* (“He aquí silbatos, guimbardas y también bonitas flautas: imposible encontrar mejor mercancía...”)

El hecho de ser considerado este instrumento un juguete, no fue óbice para que Johann Heinrich Hörmann escribiera, en 1730, una *Partita en Do mayor (con Guimbarda) para ocho instrumentos* (guimbarda, dos flautas dulces, cuatro violines y continuo), y el insigne organista y maestro de capilla de la catedral de San Esteban de Viena, Johann Albrechtsberger, maestro de Beethoven y Hummel, compusiera, alrededor de 1765,

siete conciertos para guimbarda y cuerdas, de los que se conservan tres en la Hungarian National Library de Budapest: *Concierto para Guimbarda, Mandora y Orquesta en Mi mayor*; *Concierto para Guimbarda, Mandora y Orquesta en Fa mayor*; *Concertino para Guimbarda, Mandora y Orquesta en Do mayor*.

A principios del siglo XIX, los conciertos públicos de guimbardas alcanzaron un gran éxito y en ellos podían intervenir hasta veinte instrumentos sonando a la vez. Su ocaso llegó con la aparición de la armónica³⁵.

Aunque existen guimbardas de diferente tamaño, por lo general, éste instrumento suele tener un tamaño reducido. Lo mismo ocurre con la amplitud tonal.

Curt Sachs clasifica a las guimbardas como idiófonos punteados y señala una diferencia según el tipo de marco empleado: idioglotas (con la lengüeta recortada dentro del marco) o heteroglotas (con la lengüeta pegada o soldada). Sin embargo, etnomusicólogos posteriores, como el americano Frederick Crane o el noruego, Ole Kai Ledang, se han mantenido en la clasificación de aerófono establecida en el siglo XVII por Marin Mersenne, puesto que el sonido se produce únicamente cuando pasa el aire a través de la lengüeta.

La guimbarda sólo produce tonos naturales que el músico consigue mediante diferentes posiciones de la lengua, los carrillos y los labios. El intérprete, con su lengua, puede hacer que la caja de resonancia sea más grande o más pequeña. Para producir una nota grave, la lengua debe estar colocada hacia el fondo de la boca y para producir una nota aguda, la lengua debe colocarse hacia arriba. Si se quiere interpretar melodías con una amplitud de una octava, se necesitan dos instrumentos de aproximadamente el mismo tamaño, afinados con un intervalo de cuarta o de quinta.

La guimbarda está constituida por un pequeño marco de bronce, latón o hierro, aunque en algunos países, especialmente de Asia, África y Sudamérica, se construyen en bambú o madera. La forma de este marco o bastidor puede parecerse a una herradura o a una horquilla a la que va adosada una varilla flexible o lengüeta vibratoria que tiene el otro extremo libre. Los extremos paralelos, situados a ambos lados de la lengüeta, se apoyan contra las mandíbulas entreabiertas, mientras que con el dedo índice (suele ser el derecho) se puntea la lengüeta. En la India y en Europa, por lo general, se apoyan en la cara exterior de los dientes que permanecen entreabiertos para que la varilla vibratoria pase entre ellos sin rozarlos.

En el Horniman Museum de Londres, podemos admirar una guimbarda de la India del siglo XVIII y en el Musée des Instruments de Musique de Bruselas, un ejemplar de alrededor del siglo XVI -fig. 9-.

La representación más antigua que se conoce aparece en un fresco de la cripta de la catedral de Bayeux, (h. 1412) en donde un ángel tañe uno de estos instrumentos.

También aparece una guimbarda en otra obra del siglo XV, *La Virgen con el Niño y tres ángeles músicos*, Escuela de Memling (reproducción fotográfica conservada en París, en la Biblioteca Nacional de Francia, perteneciente a los fondos de Albert Pomme de Mirimonde, colección de documentos iconográficos: caja 9, “Vie de la Vierge, anges musiciens”)³⁶.

Un siglo después, otros dos artistas nos dejaron sendos ejemplos de guimbarda: Dirk van Baburen en *Retrato de un hombre tocando una guimbarda* -fig. 10- (1621, Utrech. Centraal Museum) y Sir Peter Lely en *Muchacho tocando una guimbarda* -fig. 11- (1648, Londres, Tate Gallery). Un ejemplo de principios del siglo XIX es del artista escocés Sir David Wilkie *El arpa judía* -fig. 12- (h. 1808, Liverpool National Museums).

Entre mediados del siglo XVIII y mediados del XIX, sabemos que existieron en Europa varios virtuosos de guimbarda, entre ellos son especialmente conocidos Heinrich Scheibler quien además inventó, en 1816, una guimbarda de varias lengüetas que se pulsaban como las teclas del piano (llegó a diseñar un modelo circular de veinte lengüetas) y Karl Eulenstein, célebre por interpretar complicadas piezas utilizando para ello dieciséis instrumentos afinados en dieciséis tonalidades diferentes³⁷.

El primero de los otros tres músicos que aparecen en nuestro cuadro, delante de la arboleda, va vestido con un *kurta* blanco, falda plisada corta y pantalón de igual color. Se cubre con un *pagri* marrón y alrededor del cuello lleva la misma tela roja de sus compañeros. Por encima de ella, asoma su mano derecha sujetando un violín del que sólo se nos permite ver la mitad de la caja de resonancia en la que se puede apreciar una escotadura muy pronunciada. (Hemos hablado del violín en el estudio de *Santa Cecilia* de Bernardo Strozzi y en el de *Un concierto* de Mattia Preti, ambos cuadros pertenecientes a al siglo XVII, Pintura Italiana; el primero de ellos, perteneciente al apartado La Música y lo Divino, y el segundo, al apartado, La Música y lo Humano. También nos hemos referido al violín en el estudio de *Boda campesina* de Jan Havicksz

Steen y en el de *La rendición de los rebeldes sicilianos* de David Teniers II y Jan van Kessel, ambos cuadros pertenecientes al siglo XVII, Pintura Flamenca, apartado La Música y lo Humano, y en el estudio de *Violinista alegre con un vaso de vino* de Gerrit van Honsthorst y de *Pescador tocando el violín* de Frans Hals, ambos pertenecientes al siglo XVII, Pintura Holandesa, apartado La Música y lo Humano).

El violín pasó a ser uno de los instrumentos frecuentes en la música carnática. Se cree que fue introducido en la India por Baluswamy Diksitar. Sin embargo, este poeta y compositor vivió entre 1775 y 1835, por lo que tendría menos de diez años cuando Zoffany realizó el retrato de grupo que venimos estudiando. Es más probable que el violín fuera llevado a la India, años atrás, por ingleses y por otros europeos, incluidos los misioneros. Lo que sí puede ser cierto es que Baluswamy Diksitar fuera uno de los primeros en experimentar con este nuevo instrumento de cuerda para el que pronto crearía obras que interpretaba su hermano Baluswami Dikshitar, quien, posiblemente, fue el primer violinista que formó parte de los conjuntos de música carnática.

El violín se ha utilizado en la India como apoyo del cantante pero también, como instrumento solista acompañado por instrumentos de percusión, generalmente, por el *mridangam* y el *ghatam*.

La forma de sostener el instrumento es diferente a la que se emplea en el mundo occidental. En la música india el intérprete se sienta en el suelo, con las piernas cruzadas, el pie derecho delante y apoya la voluta del violín sobre él. Esta posición es esencial para conseguir una buena interpretación dada la naturaleza de la música india. La mano puede moverse por todo el diapasón y no hay una posición fija para la mano izquierda, por lo que es importante que el instrumento quede estable y bien sujetado. Estos violines se afinan de manera que la cuarta y la tercera cuerda (sol y re, en la afinación de los violines occidentales) y la segunda y la primera (la y mi), son parejas *sa-pa* (do-sol) y suenan igual pero separadas por una octava, asemejándose a la clásica *scordatura*³⁸ o afinación cruzada, como, do-sol do-sol o la-mi la-mi. La tónica *sa* (do) no es fija, su afinación varía para acomodarse al cantante o al instrumentista principal.

Contrastando con el poco iluminado rostro del violinista, resalta a su lado la figura fuertemente iluminada del músico que está tocando una pequeña pandereta. Va vestido totalmente de blanco. Además de la inevitable falda plisada luce una tela bordada en los

extremos que le cubre también el *pagri* y deja ver parte de una manga de su *kurta*. El foco de luz que recae sobre este personaje (luz que podría ser del atardecer), extrae del color blanco efectos dorados.

El membranófono que está percutiendo, en el sur de la India recibe el nombre de *kānjira* o *gānjira*. Se trata de un instrumento muy utilizado en la música carnática y sirve de apoyo al *mridangam*. Su diámetro es bastante reducido (entre 10 y 15 cms.), y el aro tiene poca altura. Suele poseer tres o cuatro aberturas en las que van insertados unos pequeños platillos que en ocasiones están hechos con monedas viejas. Es un instrumento muy parecido al *riq* árabe y a nuestra pandereta. (Hemos hablado del pandero en el estudio de *Bacanal* de Giulio Carpioni, y de la pandereta en el de *Baco y Ariadna* de Sebastiano Ricci, ambas obras pertenecientes al siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado “La Música y lo Divino”).

A la izquierda del blanco y resplandeciente percusionista de *kānjira*, tenemos a otro músico vestido igualmente de blanco, con falda también plisada y adornado con un collar de gruesas cuentas doradas y una pulsera en su mano derecha, la misma que sostiene la varilla con la que golpea un triángulo. Pero, en esta ocasión, sus ropas parecen casi grisáceas debido a que la mansión de los Impey produce sobre él una acusada sombra. La única nota de color es el azul moteado de su *pagri*. Llama la atención la expresión casi enfurecida de su rostro. El hecho de tener la boca entreabierta, mostrando los dientes, nos permite pensar que podría estar llamando la atención al músico que toca la *tablā*, puesto que éste, entusiasmado con el baile de la niña, ha debido descuidar el esquema rítmico que tenía que percutir y el apoyo que su compañero le estaba proporcionando con el triángulo ha quedado totalmente desajustado.

Como ya hemos dicho anteriormente, en el aspecto rítmico, la música de la India es sin lugar a dudas, una de las más complejas³⁹. La memorización del complicado sistema de “talas” se hace con ayuda de monosílabos que representan las diversas maneras de percutir la membrana: con el borde de los dedos, con un dedo extendido, con dos dedos, con la palma de la mano, con las dos manos, sobre el centro o en el borde; ello permite a los músicos memorizar pasajes rítmicos muy complejos que pueden trabajar incluso sin tener que utilizar el instrumento.

Pero, el hecho de que nuestro músico tenga la boca abierta también podría indicarnos que es él el cantante y su rostro crispado se debe a la dificultad de asumir los dos cometidos además de la responsabilidad de improvisar⁴⁰.

El triángulo es uno de los instrumentos pertenecientes a la denominada, pequeña percusión. Se trata de un idiófono de metal que produce el sonido al vibrar tras ser golpeado con una varilla de metal, aunque para conseguir sonidos más suaves se utiliza una baqueta. Se construye a partir de una barra cilíndrica de acero doblada y, como su nombre indica, con forma de triángulo equilátero en el que uno de sus vértices permanece abierto. El percusionista no sujeta el instrumento directamente sino que lo sostiene con uno o varios dedos, por medio de un cordel o una fina correa de cuero. También puede colgarse de un soporte. En caso de que el instrumentista deba interpretar una secuencia difícil se suelen utilizar dos varillas. Por lo general, el triángulo se golpea por el lado abierto, aunque para conseguir un sonido más “piano” se golpea en el interior del ángulo que está cerrado. Cuando es necesaria una rápida percusión, la varilla golpea de lado a lado (cuanto mayor sea la distancia entre los dos lados, más grave será el sonido). El instrumento habitual que se utiliza en las orquestas mide unos 15-18 centímetros de lado, si bien, en ocasiones, los compositores exigen instrumentos de tamaño mayor o menor.

En la Edad Media y en el Barroco, este idiófono estaba frecuentemente provisto de anillos o pequeños platillos metálicos e incluso campanillas o cascabeles, con los que se conseguía una mayor resonancia puesto que así se aumentaba la vibración del propio triángulo⁴¹.

Las primeras representaciones de un triángulo han sido localizadas en una miniatura de la *Biblia del rey Wenceslao IV* (siglo XIV, Viena, Nationalbibliothek von Österreich), uno de los pocos ejemplares en alemán que se conservan anteriores a la Reforma. También hemos podido admirar un triángulo en el gran tapiz del *Apocalipsis* (1380-1382) del castillo de Angers (Pays de la Loire), encargado por Luis I de Anjou a Nicolas Bataille.

Pero es en dos obras del Museo del Prado en donde hemos encontrado dos magníficas representaciones. La primera, en *El jardín de las delicias* de El Bosco (1500-1505), en la puerta izquierda de *El infierno musical* (verdadero suplicio musical –véase fig. 6, pág. 959), en donde, entre otros instrumentos, hay un organistrum y aprisionada entre el puente y el teclado del mismo, asoma una blanca y pequeña figura de mujer que toca un

triángulo de considerable tamaño cuyo lado inferior lleva insertados seis pequeños aros metálicos. El segundo triángulo lo podemos ver en manos de uno de los *Ángeles músicos* -fig. 13- de un anónimo español (h. 1570) que percute el instrumento exactamente en el punto en que se encuentran cuatro arillos de metal similares a los del “infierno musical”.

El nombre de este idiófono es muy parecido en los distintos idiomas europeos: en francés y en inglés es *triangle*; en alemán, *Triangel*; en italiano, *triangolo*.

En el siglo XVI, el triángulo recibió la equívoca denominación de címbalo (en francés, *cimballes*; en inglés, *cymbale*). Con este nombre aparece en un manuscrito del organista y “maître écrivain” Jacques Cellier, *Recherche de plusieurs singularités, par François Merlin, contrôleur général de la maison de feu madame Marie-Élisabeth, fille unique de feu roy Charles dernier... portraictes et écrites par Jacques Cellier, demourant à Reims. Commencé le troisième jour de mars 1583, et achevé le 10 septembre mil Vc quatre-vingt et sept*. (París. Bibliothèque National de France).

Del mismo modo aparece citado en el tratado de Marin Mersenne, *Harmonie Universelle* (París, 1636).

El triángulo es uno de los instrumentos habituales en la música militar europea. Fue incluido en la orquesta a mediados del siglo XVIII, aunque se utilizaba sólo para conseguir efectos tímbricos especiales, como sucede en la llamada “música turca”⁴².

En 1794, Joseph Hydn lo utilizó en una de sus sinfonías londinenses, la *Sinfonía militar* (1794), llamada en ocasiones *Sinfonía turca*.

Una vez afianzado en la orquesta, el instrumento perdió los aros metálicos de antaño y fueron muchos los compositores que le otorgaron un papel destacado en sus obras orquestales, empezando por Beethoven quien, en 1823, lo empleó en su *Novena Sinfonía*. Más tarde, Robert Schumann, en la *Primera Sinfonía en si bemol mayor “Primavera”* (1841) y Johannes Brahms, en el tercer movimiento de la *Cuarta Sinfonía en mi menor* (1884-1885). Franz Liszt lo utilizó como instrumento solista en el tercer movimiento del *Concierto para piano y orquesta n° 1* (1849)⁴³. También lo hará Antonin Dvorak, de nuevo, en un tercer movimiento, el de la *Novena Sinfonía*, o *Sinfonía del Nuevo Mundo* (1893).

Años después, Rimski-Korsakov y Alexander Borodin lo utilizarían, respectivamente, en el *Capricho español* (1887) y en la “Danza de los tártaros”, una de las danzas

polovtsianas de la ópera *El príncipe Igor* (1890). En 1899, Edward Elgar lo empleará en la más conocida de sus *Variaciones Enigma*, la undécima, “Nimrod”.

En época más reciente, han sido varios los autores que han explorado su gran potencial; cabe destacar a Béla Bartók en la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937), y Bernd Alois Zimmermann, en su ópera *Los soldados* (1965). Un siglo antes, Wagner lo había utilizado como único instrumento en el “coro nupcial” del comienzo del III acto de *Lohengrin* (1850).

Frecuentemente hemos visto nuestro cuadro titulado en inglés: *Sir Elijah and Lady Impey and their Three Children*; sin embargo, detrás de los músicos hay otra figura infantil que casi pasa desapercibida.

¿Quién es ese niño?

Nos parece algo mayor que los tres que el artista ha retratado en primer término. El intérprete de *tampurā* y el de *tablā* apenas dejan ver su silueta. A pesar de estar en sombra, su tez es mucho más clara que la de los músicos y sirvientes y sus rizos, que asoman bajo el turbante, son de color castaño. Nos mira fijamente y la expresión de su rostro es de seriedad, con los labios muy apretados. Va vestido de blanco: pantalón amplio y chaqueta desabrochada (¿una chupa?) de estilo europeo, que deja ver una camisa también desabrochada. Puede tener unos once años. ¿Acaso se trata de John, el segundo hijo del matrimonio Impey, que por entonces tendría esa edad y, al parecer se había quedado en Inglaterra? pero, ¿por qué está semioculto?, ¿es que no quiere que le retraten? Y si no es él ¿quién es este niño? ¿Su presencia tiene algo que ver con la expresión de resignación de lady Impey?⁴⁴.

Nuestro desconocido muchacho está percutiendo unos *kārtals*, que en español llamamos crótalos, pequeños címbalos o chinchines. (Nos hemos referido a los címbalos en el estudio de *Bacanal* de Giulio Carponi, perteneciente al siglo XX. Pintura Italiana. Apartado, La Música y lo Divino).

El término crótalo deriva del griego *krótala*, cuya etimología va unida a *krótoi* que significa, estrépito, ruido.

En francés e inglés los crótalos se conocen con el nombre de *crotales*, en alemán *kleine Tanzbecken*, en italiano, *crotali*.

Este idiófono pertenece también a la llamada pequeña percusión. Su forma es la de un disco o plato cuyo diámetro puede variar hasta llegar a tener tan sólo 3-4 cms., aunque

antiguamente también podía tener forma oblonga. Sus orígenes se remontan a las culturas mesopotámica y egipcia. En Egipto se han encontrado ánforas del año 3000 a. C., en perfecto estado de conservación, decoradas con escenas de hombres y mujeres danzando y llevando en la mano largos mangos de madera con puntas redondeadas, algunos de ellos tienen forma de manos –fig. 14- (Bruselas. Musées Royaux de Beaux-Arts). En París, en el Museo del Louvre, se conserva un fragmento del bajo relieve mural de un palacio sirio de Kujundsichik (ruinas de Nínive, 668-627 a. C.), donde podemos ver a un grupo de músicos; uno de ellos situado en el centro, que entrechoca unos crótalos.

Inicialmente, este instrumento consistía en dos conchas naturales; más tarde, se empleó el bronce, la madera, y la cerámica. Este último material fue utilizado especialmente en Creta y en algunas zonas balcánicas.

Las castañuelas son una variante de los crótalos. Su nombre proviene de su forma, que se aleja de la del plato para acercarse a la del fruto del castaño (sus dos mitades cóncavas se asemejan a las de una castaña partida por la mitad). Antiguamente, crótalos y castañuelas eran considerados un mismo instrumento, lo único que les diferenciaba era el material del que estaban hechos, pero no su nombre. Con el tiempo, la diferenciación quedó establecida: se dio el nombre de castañuelas a los instrumentos de madera y de crótalos a los de metal.

En 1792, fray Juan Fernández de Rojas, bajo diferentes seudónimos, escribió varios textos parodiando a los enciclopedistas y a los tratados científicos y filosóficos de la Ilustración. En los títulos de dichas obras podemos comprobar la utilización de los términos crótalos y castañuelas de forma equivalente: *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*; *Impugnación literaria a la Crotalogía erudita o ciencia de las castañuelas*; *El triunfo de las castañuelas o mi viaje a Crotalópolis*; *Carta de Madama Crotalistris sobre la Segunda Parte de la Crotalogía*; *Ilustración, adición o comentario de la Crotalogía, así no con la debida propiedad llamada Ciencia de las Castañuelas*⁴⁵.

(Una aplicación curiosa del vocablo crótalos es el nombre científico de la serpiente de cascabel: *crotalus hórridus*, en alusión a los pequeños discos de la cola que, al chocar entre ellos, emiten un sonido característico).

En la India, se han venido utilizando crótalos más grandes, los *kārtals* (del sánscrito *kāra*-mano y *tala*-ritmo) que se percuten de la misma manera que los occidentales,

entrechocándose uno contra otro. Llevan igualmente insertados en el centro, más o menos abombado, unas pequeñas tiras de cuero que facilitan la sujeción con cada mano. Los crótalos muy pequeños son llamados en español, chinchines y se colocan en el dedo pulgar y en el índice o en el corazón. En la India existen dos tipos de crótalos, los *jhanjha*, de choque, y los *mandira*, de tintineo. Frecuentemente están presentes tanto en la música de danza como en el acompañamiento de cantos devocionales, ya sean éstos en forma de *kirtan* (canto fuerte que se interpreta de pie) o *bhajan* (canto suave que se interpreta sentado).

Por la manera en que sujeta nuestro tímido músico los crótalos, podríamos deducir que intenta apagar todo lo posible la reverberación del sonido, puesto que ha colocado uno de ellos en el cuenco de su mano izquierda y lo golpea con el borde del otro. Ésta sería una colocación parecida a la de las claves, el idiófono de madera consistente en dos cilindros que al entrechocarlos producen un sonido seco.

Da la impresión de que el muchacho quiere que pase desapercibida su participación en el grupo musical y se esfuerza en extraer un sonido lo más “piano” posible de su instrumento.

Dos grandes compositores franceses incluyeron los chinchines en dos conocidas obras orquestales: Héctor Berlioz, en el Scherzo, “Reine Mab, reine des songes” de su gran sinfonía coral *Romeo y Julieta* (estrenada en París, en 1839), y Claude Debussy, en el final de su poema sinfónico *Prélude à l'après-midi d'un faune* (estrenado en París, en 1894). Los diminutos platillos fueron preparados para tocar sonidos en un agudísimo registro; actualmente, ambos pasajes son interpretados por un carillón.

Al parecer, lady Impey y sir Elijah estuvieron muy interesados en la música india, puesto que uno de sus más importantes álbumes de pinturas era una *rāgamala* que contenía treinta y seis ilustraciones de “ragas” (*rāgamala* significa “guirnalda de ragas”). Se trataría de un subgénero dentro de la miniatura que refleja en pintura lo que el sonido debe transmitir. Cada ilustración está acompañada de un título o poema breve que refleja el carácter del correspondiente “raga”. Podríamos decir que se trata de una especie de manual de instrucciones para interpretar una melodía. Antigualmente, las láminas se exhibían en ocasiones especiales; por ejemplo, tras un banquete se pasaba a escuchar música y los anfitriones mostraban a los invitados sus “ragamalas”.

Entre el último cuarto del siglo XVIII y el primero del XIX, el exotismo de la India se puso de moda en Europa y un extenso número de compositores escribieron la música para el libreto de Pietro Metastasio, *Alessandro nell'Indie*. Las fuentes que utilizó Metastasio para su “dramma per musica” fueron, una biografía de Alejandro Magno del historiador romano Quinto Curcio Rufo, el drama de Jean Racine *Alexandre le Grand* y la obra del abate Claude Boyer titulada *Porus ou la générosité de Alexandre*⁴⁶.

Citamos a continuación una serie de compositores que se interesaron por las hazañas de Alejandro Magno en la India y les pusieron música, pero incluimos sólo aquéllos que su obra coincide con fechas cercanas a la estancia de Johan Zoffany en Calcuta: Domenico Cimarosa (1781); Nicolas-Jean Le Froid de Méreaux, (1783, con libreto de Etienne Morel de Chédeville, basado en el de Metastasio); Luigi Cherubini (1784); Francesco Bianchi (1785); Antoine-Frédéric Gresnick (1785); Vincenzo Chiavacci (1786); Luigi Caruso (1787); Angelo Tarchi (1788); Pietro Alessandro Guglielmi (1789).

Como final de este estudio, hemos creído oportuno poner en paralelo el *Retrato de grupo con sir Elijah y lady Impey* de Johann Zoffany, con el *Retrato de la baronesa Carmen Cervera con su familia y el barón Thyssen* -fig. 15-, lienzo de 3,5 m. x 2 m.; obra de Juan Antonio Soler Miret (conocido como el pintor de cámara de la baronesa). Este imponente cuadro, decoraba una de las paredes de la piscina cubierta de la residencia de los barones en Madrid. El cuadro aparece firmado como si se hubiera realizado en 1789, es decir, doscientos años antes (recordemos la fecha del cuadro de Zoffany: 1783-1784). En esta “conversation piece”, llamada así por su autor, aparecen retratados los barones, paseando a un guepardo y a una pantera (animales que años atrás había comprado el barón y que solía pasear por el Bois de Boulogne de París acompañado de su segunda esposa). Les sigue una criada de color que les procura sombra con un gran pay-pay. En segundo término vemos a la madre de Carmen Cervera sentada con su nieto a un lado, el pequeño Borja, que sostiene un loro, y al otro lado, una jovencita que no hemos podido identificar. Detrás de ellos un criado también de color, sujeta una sombrilla para protegerles del sol. A la derecha aparece el hermano de la baronesa, Guillermo, a lomos de un caballo blanco al trote. Todos visten a la moda que se podría denominar, “colonial”. Como fondo, un jardín con plantas y árboles tropicales y lo que aparenta ser un riachuelo o un lago.

La primera idea fue recrear una imagen de un mercado de frutas exóticas, pero a los barones no les convencía eso de tener unas caras ajenas en su casa. Una tarde les

comenté medio en broma que eso tenía fácil solución poniendo sus propias caras en esos cuerpos, y al final la idea gustó; lo único que cambié fue la escena puesto que no iba a ponerles vendiendo cocos. Por eso opté por recrear una “conversation piece”, una escena familiar, puesto que todos los que aparecen en esta obra son miembros de la familia⁴⁷.

NOTAS

1. Con motivo de la exposición, *Johan Zoffany. Society Observed*. RA. Londres, The Sackler Wing of Galleries, 10 de marzo-10 de junio 2012, tuvo lugar el 27 de abril de 2012, un concierto en la Reynolds Room, con el título, “Soundscapes and Portraits: An Evening of Zoffany and Music”. El director y musicólogo Gulliver Ralston dirigió una muy poco conocida versión de la *Música acuática* de Haendel, posiblemente arreglada por el compositor para la familia Sharp.
2. Véase, J. Kerslake: “A Note on Zoffany's Sharp Family”. *The Burlington Magazine*, 1978, p. 753.
3. La Gran Galería o Tribuna de los Uffizi, considerada en la época como la colección más importante de Europa, era el modelo en el que el rey Jorge III y su esposa, que por entonces estaban creando su propia colección, deseaban basarse. Véase, O. Millar; *Zoffany and his Tribune*. Paul Mellon Foundation for British Art. Routledge & K. Paul. Londres, 1966.
4. F. Herrick: *Johann Zoffany. Society Observed. An introduction to the Exhibition for Teachers and Students*. Royal Academy of Arts. Learning Department. Londres, 2012, p. 12.
5. Es curioso comprobar cómo casi dos siglos después *Capriccio*, la última de las óperas de Richard Strauss, estrenada en Munich, en 1942, fue titulada por el compositor alemán, “Una pieza de conversación para música”. Ambientada en 1775, el libreto está basado en la polémica que va más allá de lo planteado en 1786, por Antonio Salieri en su ópera o más concretamente, “divertimento teatral” *Prima la musica, poi le parole*. Los protagonistas de *Capriccio* son: la condesa, su hermano el conde, Flamand (compositor), Olivier (poeta), La Roche (director de escena) y Clairon (actriz-cantante).
6. *Ibid*, p. 11.
7. Asaf-ud-daulah, cuarto *nawab* de Awadh, trasladó, en 1775, la capital de Awadh, de Faizabad a Lucknow, haciendo de esta ciudad una de las más prósperas y esplendorosas de la India. (Dos de los retratos que le hizo Zoffany entre 1785-1790, se encuentran actualmente en Londres, en la India Office Library).
8. F. Herrick; *op. cit.*, p. 20.
9. M. Archer: *India and British Portraiture 1770-1825*. Sotheby Parke Bernet. Londres-Nueva York, 1979, pp.130-177.
10. *Ibid.*, p.148.

11. M. Borobia: *Museo Thyssen-Bornesmez. Pintura Antigua*. Museo Thyssen-Bornesmez. Madrid, 2009, p. 544.
12. John Latham es autor de dos importantes publicaciones sobre aves: “Notes on some original drawings of birds used by Dr. John Latham” en *General Synopsis of Birds* (1781-1801) y *General History of Birds* (1821-1824).
13. Se conservan otros dibujos en diversos museos: Nueva York, Metropolitan Museum of Art; Londres, Victoria and Albert Museum; Oxford, Oxford University, Radcliffe Science Library. Varios de estos dibujos han sido exhibidos en la exposición, *Lady Impey's Indian Bird Paintings*. Oxford University. Ashmolean Museum. Eastern Art Paintings Gallery. Octubre. 2012 - Abril. 2013.
14. A pesar del clima extremo de la India y al igual que en todas las colonias del Imperio Británico, los oficiales del ejército, jueces y magistrados, debían usar una peluca empolvada. Para hacerla más cómoda comenzaron a confeccionarse en algodón tratado. Este tipo de peluca ha permanecido desde entonces como seña de identidad de la justicia británica. A partir de 2008, se empezó a dejar de usar aunque no en todas las instancias judiciales.
15. En el tablero de mensajes de la página, www.ancestry.com Lawrence Impey, descendiente de sir Elijah Impey, publicó, el 22 de septiembre de 2012, el árbol genealógico de la familia, al mismo tiempo que informaba ser el poseedor del retrato pintado en 1775 por Tilly Kettle, *Sir Elijah Impey, First Chief Justice of the Supreme Court of Calcutta*, en cuyo reverso aparece dicho árbol genealógico (el grabado de este retrato fue incluido en el frontispicio de las memorias de sir Elijah Impey, escritas por su hijo Elijah Barwell (ver nota 18). Curiosamente, este retrato se exhibe en el Victoria Memorial Hall de Calcuta, si bien, en 1928, reemplazó a otro que había sido cedido por la Justice of High Court de esa misma ciudad (¿se trata de original y copia?). Véase, Ph. Vaughan; *The Victoria Memorial Hall, Calcutta: Conception, Collections, Conservation*. Marg Publications. National Center for the Performing Arts. Mumbai, 1997, p.145, nota 5.
16. Estas fechas han sido extraídas del árbol genealógico de la familia, algunas de ellas no coinciden con las que aparecen en dos diccionarios consultados y en ambos, tampoco coinciden: *Dictionary of National Biography, 1885-1900*. Vol. 28, H. G. Keene “Elijah Impey”. www.wikisource.com, p. 422; *Oxford Dictionary of National Biography*. T. H. Bowyer, “Impey, Sir Elijah (1732–1809)”. Oxford University Press. 2004, oxforddnb.com, entr.14371.

17. Elijah Impey tuvo otros dos hijos ilegítimos con Elizabeth Curbyshire: Archibald Elijah Impey, nacido en 1766 y Mary Impey, nacida en 1768, año, en que Elijah Impey y Mary Reade contraían matrimonio en la Hammersmith Parish Church de Londres. A los dos hijos ilegítimos habría que añadir el hijo que tuvo durante su estancia en la India (ver Datos Biográficos).

18. E. B. Impey: *Memoirs of Sir Elijah Impey: knt., first chief justice of the Supreme court of judicature, at Fort William, Bengal; with anecdotes of Warren Hastings, Sir Philip Francis, Nathaniel Brassey Halhed, esq., and other contemporaries; comp. from authentic documents, in refutation of the calumnies of the Right Hon. Thomas Babington Macaulay.* Simpkin, Marshall and Co. Londres, 1846. (se puede consultar *on line*). En 1885, sir James Fitzjames Stephen, consejero de la reina Victoria y asesor legal del Council of India, publicaría dos volúmenes sobre este mismo asunto: J. Fitzjames Stephen: *The Story of Nuncomar and the Impeachment of Sir Elijah Impey.* MacMillan and Co. Londres 1885, (se puede consultar *on line*). Existe una reciente edición: *Selected Writings of James Fitzjames Stephen. The Story of Nuncomar and the Impeachment of Sir Elijah Impey.* Edición de L. Rodensky. Oxford University Press. Oxford, 2013.

19. T. B. Macaulay: *Warren Hastings.* Longman, Brown, Green and Longmans. Londres, 1851, p. 50. (Google eBook).

20. Podemos comprobar aquí el interés en resaltar la mayor categoría de la niñera dentro del oficio de criada.

21. El término persiana, proviene del francés *persienne* que, igual que en español, significa “de Persia”. Estas persianas enrollables no fueron introducidas en Europa hasta el siglo XVIII cuando se comenzaron a importar desde Persia.

22. No hemos podido relacionar este tipo de falda ni con el *dhoti* ni con la falda llamada *lungi*, usada por muchos hombres en la India, entre ellos, los pescadores de las costas del oeste de Bengala, prenda ésta muy parecida al pareo tahitiano.

23. El sistema musical hindú utiliza una escala de siete sonidos en la que la distancia entre ellos es en torno a un cuarto de tono. Tiene su origen en el quinto modo de la escala melódica menor ascendente, también llamada modo Eólico dominante. *Rāga* en sánscrito (*irākam* en música carnática), significa “color”, “modo” o “estado de ánimo” y consiste en un esquema melódico a partir del cual se crea una melodía y se establece el tipo de música a utilizar en la improvisación (*alapa*). En la música india no existe un repertorio escrito, de tal manera que la transmisión musical es esencialmente oral. Una

consecuencia de este sistema es el uso de instrumentos de sonido muy flexible, que pueden adaptarse a esta peculiar afinación. Los “ragas” están basados en una serie de notas (generalmente de cinco a siete), y en esquemas rítmicos establecidos. Antiguamente, existían cientos de “ragas”; en nuestros días, en la música clásica del norte de la India han quedado establecidos sólo cien y en la música carnática setenta y dos, aunque existen algunos comunes. Los distintos “ragas” se interpretan según la hora del día y de la estación del año. En la actualidad, han sido introducidos frecuentemente, tanto en la música popular como en las canciones de las bandas sonoras cinematográficas de las películas hindi (música de Bollywood). Sobre la clasificación y notación de los “ragas” y la ornamentación en la música de la India, véase: N. A. Jairazbhoy: *The Rāgs of North Indian Music*. Faber & Faber, Londres, 1975. También se puede consultar en [www. KKSongs.org/ragamala](http://www.KKSongs.org/ragamala)

24. Este mismo autor añade que, a causa de su tamaño, el *tānpūrā* se sostiene casi vertical, con la caja sujeta entre las piernas del músico, sentado en el suelo (F. R. Tranchefort: *Les instruments de musique dans le monde*, vol.1. Éditions du Seuil. París, 1978, p. 163). De esta manera hemos visto siempre tocar el *sitār*; pero no ocurre así en el caso del músico que ha retratado Zoffany al que vemos tañer el instrumento a la manera occidental.

25. A. K. Coomaraswamy: *Danza de Siva: Ensayos sobre Arte y Cultura India*. Siruela. Madrid, 2006, pp. 105, 106.

26. C. Small: *Música. Sociedad. Educación*. Alianza Editorial. Madrid, 1989, p. 202.

27. Las danzas clásicas de la India, *Bhārata nātyam*, *Odissi*, *Mohiniyattam*, *Kuchipudi*, *Kathak*, *Kathakali*, *Manipuri*, *Sattriya*, *Chhau*, aparecen en el *Nāṭyāśhāstra*, el tratado atribuído al *rishi Bhārata*, escrito alrededor del año 400 a. C. El nombre de *Nāṭyāśhāstra* viene del sánscrito: *nātya* (danza) y *śhāstra* (tratado). Véase, K. Ambrose: *Classical Dances and costumes of India*. A & C Black Publishers. Londres, 1983. Es preciso tener en cuenta que el concepto de “danza clásica” pertenece al mundo occidental y por analogía, en el caso de India, se refiere a representaciones artísticas de tradición milenaria. El término *nātya* que traducimos en forma simplificada como “danza” tiene en realidad un significado más amplio que el que representa ese término en occidente puesto que incluye no solamente la música y la danza, sino también canto, teatro, gestos simbólicos, expresión de emociones y aspectos de la mitología y de las leyendas del pueblo hindú.

28. En el *Nāṭyāśhāstra* se describen sesenta y siete posiciones de manos y treinta y seis movimientos de ojos. Este tratado, en sánscrito, pudo ser escrito entre el siglo IV a. C. y VI d. C. En él, el legendario Bhārata, presentó por primera vez la teoría de los *rasa* para describir los ocho (para algunos autores, nueve) sentimientos estéticos que acompañan a las nueve emociones humanas principales.
29. Poema hindú incluido en A. K. Coomaraswamy: *op. cit.*, p. 77.
30. R. Andrés: *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Península. Barcelona, 2001, entr. “birimbao”.
31. F. Rodríguez Marín: *El Loaysa de “El celoso extremeño”*. F. de P. Díaz. Sevilla, 1901, p. 67.
32. Véase, Ph. Baks: *The 1000 Names of the Jew’s harp*. Introducción. The Thoughts Dispeller, Cahier–series nº 7, www.antropodium.nl/HarpersA-M.htm.
33. F. R. Tranchefort; *op. cit.*, p. 81.
34. M. Wright: *The search for the origins of the Jew’s harp*, en www.silkroadfoundation.org/newsletter. Este autor, intérprete de guimbarda desde finales de los años sesentas del pasado siglo, ha estudiado la implicación social y el uso de este instrumento, especialmente en el Reino Unido y en Irlanda.
35. La primera armónica fue construida en torno a 1820, por un joven relojero alemán, Christian Friedrich Ludwig Buschmann. Le dio el nombre de *Mundäoline*, (arpa de boca) y más tarde, *Mundharmonika* (armónica de boca). F. R. Tranchefort; *op. cit.*, p. 81 y vol. 2, p. 124.
36. Se trata de la misma Virgen que aparece en una de las tablas del *Díptico de la Virgen con Maarten van Nieuwenghove* (1487. Brujas. Memling Museum; la tabla correspondiente al retrato de *Maarten van Nieuwenghove* está expuesta en el Sint Jehan hospital de esa misma ciudad). El ángel situado a la derecha del espectador está tocando una guimbarda, mientras que el ángel de la izquierda, tañe una trompa marina (podemos ver una reproducción de este último instrumento en el Museo de la Música de Urueña). La trompa marina también está representada en una de las dos tablas laterales de los *Ángeles músicos* (1480), que pertenecían al antiguo retablo mayor de Santa María la Real de Nájera y fueron adquiridas en 1895, por el Koninklijk Museum voor Schone Kunsten de Amberes. Hans Memling fue uno de los pintores que con más frecuencia representó instrumentos musicales. Por entonces, Flandes exportaba tanto grandes pintores como músicos. Un ejemplo de ello es la capilla (cantores e instrumentistas flamencos), que acompañó a Felipe el Hermoso cuando llegó a España en 1501.

37. Sobre la guimbarda, características, afinación, etc., véase, L. Fox: *The Jew's Harp. A comprehensive anthology*. Bucknell University Press, Lewisburg; Associated University Presses, Londres, 1988; y. G. Dournon-Taurelle, J. Wright: *Les guimbardes du Musée de l'Homme*. Institut d'Ethnologie. Paris, 1978. (Actualmente los instrumentos musicales del Museo del Hombre de París han sido transferidos al Museo du quai Branly).

38. *Scordatura* es el término italiano que se refiere al cambio en la afinación de una o varias cuerdas para interpretar determinada pieza musical en la que, por cuestiones de digitación o de registro, es necesario cambiar la afinación normal.

39. Cada *tāla* cuenta con un número de tiempos o pulsaciones de compás que oscilan entre tres y ciento ocho pulsaciones agrupadas de manera especial. Se realiza con cambios de tiempo (*adagio, andante, vivace*), y con una acentuación diferente a la occidental. Diferentes “talas” pueden tener el mismo número de tiempos pero con una organización distinta, (por ejemplo, un *tāla* de 14 tiempos puede ser tocado 5+5+4, o bien 2+4+4+4). Cada *rāga* está asociado a un *tāla*, pero un mismo *tāla* puede servir a diferentes “ragas” porque son menos numerosos. Se conservan unos ciento ocho “talas” pero sólo se utilizan un número limitado de ellos. En la música del sur de la India se utilizan siete “talas” cada uno con cinco formas.

40. La improvisación es una parte muy importante en la música india. A partir de un *rāga*, un *tāla* y uno o más sonidos pedales, el músico tiene que crear el resto, si bien, debe respetar determinadas reglas melódico-rítmicas.

41. En uno de los grabados incluidos en el tratado sobre instrumentos musicales *Gabinetto Armonico, pieno d'Istromenti sonori indicati, e spiegati* del jesuita Filippo Bonanni (ed. Giorgio Placho. Roma, 1722), aparece un triángulo provisto de cinco barras transversales con varios aros metálicos.

42. La expresión “música turca” se aplicaba a aquéllas composiciones que incluían una percusión parecida a la de las bandas militares de los jenízaros. Hacia 1740, Austria, Hungría, Prusia y Francia establecieron bandas de música militar al modo turco, introduciendo instrumentos como oboes, pífanos, timbales, redoblantes, bombos, platillos y triángulos. En 1786, Inglaterra adoptó estos instrumentos para su Royal Artillery Band. Un claro ejemplo de “música turca” lo encontramos en dos de las óperas de Gluck *Los peregrinos de la Meca* (1764) e *Ifigenia en Tauride* (1782), así como en la muy conocida ópera (*Singspiel*) de Mozart *El rapto del serrallo* (1782), cuya obertura ya nos transporta a esa atmósfera musical. Otro ejemplo lo encontramos en la ópera-

ballet *Caravana de El Cairo* (1783) del compositor francés André-Modeste Grétry. La “música turca” llegó a constituir en Europa una verdadera moda. Los compositores escribieron un gran número de marchas turcas o aires *alla turca*. Dos de las páginas más conocidas son el *Rondó alla turca para piano* (Marcha turca) de Mozart, y la música incidental *A las ruinas de Atenas* (Marcha turca) de Beethoven.

43. Cuando Liszt incluyó de manera tan relevante el triángulo en su primer concierto para piano, en las secciones *Allegretto vivace*, *Allegro animato* y *Allegro marziale animato*, el crítico musical Eduard Hanslick apodó sarcásticamente a la obra, “el concierto del triángulo”.

44. En ninguna de las fuentes consultadas en las que se describe este retrato de grupo se ha mencionado a este cuarto niño. Hemos comprobado que el título con el que figura la obra en el Museo Thyssen-Bornemisza es diferente, como ya se ha dicho, del que aparece en textos en inglés: *A Group Portrait of Sir Elijah and Lady Impey with their Three Children*. El cuadro, que perteneció a descendientes de la familia Impey, fue subastado en la sala Christie’s de Londres, el 18 de abril de 1986, pasando a formar parte de la colección Thyssen-Bornemisza (M. Borobia: *op. cit.*, p. 544). El título con el que figura desde entonces no cita el número de hijos retratados.

45. En el inicio del capítulo I de la *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*, Fernández de Rojas, bajo el seudónimo de Licenciado Francisco Martín Florencio, da dos definiciones de “Crotalogía” junto a toda una serie de explicaciones y observaciones, de las que hemos extraído unos ejemplos: “Definición I. *Crotalogía es una ciencia que enseña a tocar debidamente las castañuelas*”. “Definición II. *El objeto de la Crotalogía son las castañuelas debidamente tocadas*”. “Observación III. *El objeto material de la Crotalogía son las castañuelas materialmente tomadas, ahora sean de madera, ahora sean de marfil, plata u oro, ahora se traigan en la faltriquera, o estén metidas en un buró, que antiguamente llamábamos armario*”. Licenciado Francisco Martín Florencio; *Crotalogía o ciencia de las castañuelas*. Imprenta Real. Madrid, 1792 (se puede consultar *on line*).

46. *Alessandro nell’Indie* fue el cuarto “dramma per musica” de los cinco que Pietro Metastasio escribió, entre 1727 y 1730, para el Teatro delle Dame de Roma. El compositor calabrés, Leonardo Vinci, puso música a esta ópera en 1729, estrenándose ese mismo año. Sin duda *Alessandro nell’Indie* fue uno de los libretos que más éxito obtuvo en la época. Más de cincuenta compositores escribieron la partitura entre 1729,

el citado, Leonardo Vinci, y 1824, Giovanni Pacini, con libreto de Andrea Leone Tottola, basado en el de Metastasio.

47. Declaraciones de Juan Antonio Soler Miret en ABC XL Semanal, 27-02-2008, con motivo de la inauguración de la exposición *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza: Soler Miret+Mercedes Lasarte*. Marbella. Centro Cultural Cortijo Miraflores. Febrero–Marzo 2008.

DATOS BIOGRÁFICOS

En cierta ocasión, el gran actor y director inglés, sir Laurence Olivier, enseñaba a un grupo de amigos las dependencias del *Garrick Club*¹ y mostrándoles la interesante colección de pinturas, terminó la visita diciendo: *And now we'll go to the dining-room to see the Zoffanys. Oh no*, “protested his kind-hearted friend”, *don't disturb them if they're eating*. (“Y ahora iremos al comedor para ver los Zoffanys. Oh no, ``protestó su cándido amigo’’ no les molestemos si están comiendo)².

Esta anécdota puede darnos una idea del olvido en que cayó Johann Zoffany a pesar de haber alcanzado en su día un alto reconocimiento como pintor de corte en Londres y Viena

No será hasta 1920, cuando Lady Victoria Manners y Georges Charles Williamson publicarían, de forma privada y con una tirada de sólo 500 ejemplares, el primer estudio en profundidad del artista y su obra³.

Johannes Josephus Zauffaly, nació cerca de Frankfurt, el 3 de marzo de 1733. Fue bautizado en la catedral de San Bartolomé de dicha ciudad, el 15 de marzo.

Hijo único de Anton Zauffaly y de su mujer Anna Ursula, ambos de origen bohemio, se educó hasta los trece años en la corte del príncipe Alexander Ferdinand de Turn y Taxi, en donde su padre trabajaba como ebanista-decorador. El privilegio de ser educado junto al hijo del príncipe facilitó al artista el aprendizaje de varios idiomas, preparándose así para una carrera internacional. La vida en la corte le permitió también aprender a desenvolverse entre personas de alto rango.

En la década de 1740, comenzó su formación artística en Ellwangen, en el taller de un escultor (posiblemente en el taller de Melchor Paulus).

Siendo adolescente, la familia se instaló en Regensburg, a donde se había trasladado la corte y donde Johann tuvo ocasión de entrar a trabajar en el taller del pintor y grabador Martin Speer, quien le orientaría hacia la pintura de historia.

En 1750 viajó a Augsburg y desde allí pasó a Roma (al parecer, el joven artista hizo el viaje a pie pues deseaba hacer apuntes de todos los lugares que atravesaba). En Roma completó su formación con Agostino Masucci, pintor especializado en pinturas religiosas y retratos, y con el arquitecto y grabador Giovanni Battista Piranesi.

Fue entonces cuando cambió su apellido Zauffaly por Zoffany.

Al cabo de tres años regresó por un breve tiempo a Alemania y, de nuevo, volvió a Roma, donde tuvo oportunidad de conocer a Anton Raphael Mengs (tan solo cinco años mayor que él), bajo cuya influencia realizó su autorretrato *David con la cabeza de Goliath* (1756. Melbourne. National Gallery of Victoria).

En 1757 abandona Roma para regresar a Regensburg donde fue muy apreciado como pintor de historia. Al año siguiente realizó una serie de pinturas y frescos, que no se han conservado, para Johann Philipp Graf von Walderdorff, arzobispo-electoral de Tréveris y príncipe de Augsburgo, en los palacios de Tréveris y Ehrenbreitstein, cerca de Coblenza.

A pesar del gran éxito conseguido en la corte alemana, en el otoño de 1760, recién casado, abandona repentinamente su puesto y se instala en Londres con su mujer, Antonie Eiselein. Allí conseguirá un trabajo con el relojero Stephen Rimbault, consistente en pintar escenas de pequeño formato en las esferas de los relojes⁴. Dos años después logró un trabajo mejor remunerado con el pintor Richard Wilson, quien le encargaría la realización de los paños y drapeados de sus cuadros (ello debió ser bastante frustrante para el alemán que venía de realizar grandes cuadros de historia). Sin embargo el trabajar con Wilson tuvo sus ventajas, pues pudo permitirse alquilar una vivienda en la Gran Piazza, en Covent Garden, por entonces centro de la vida artística londinense. En este entorno o más probablemente, en el estudio de Wilson, Zoffany tuvo la oportunidad de conocer al actor David Garrick quien pronto se convirtió en su primer gran patrón. Durante la década de 1760, Garrick era el principal actor de Londres cosechador de éxitos clamorosos.

El teatro se había convertido en el entretenimiento preferido de los ingleses, impulsado por el rey Jorge III y la reina Carlota que comenzaron a asistir a las representaciones del Drury Lane Theatre poco después de contraer matrimonio en 1761.

David Garrick encontraría en Zoffany el medio ideal para inmortalizar sus actuaciones. Tras el éxito de su primer encargo *David Garrick y Mary Bradshaw en “El retorno de la granjera”* (1762. Hartford. Yale Centre for British Art), su extraordinaria habilidad para captar los detalles, le abrió las puertas del mundo del teatro. A partir de estas escenas de representaciones teatrales, se realizaron más tarde una serie de grabados en “mezzotinta” (grabado a la manera negra), que fueron expuestos con gran éxito en la Sociedad de Actores, en 1762. Ello contribuyó significativamente a que el trabajo del pintor fuera conocido por toda Gran Bretaña.

Fueron muchos los cuadros que Zoffany llegó a realizar de actores ingleses en escena; especialmente, David Garrick, fue retratado en numerosas ocasiones. En la mayoría de estas “piezas de conversación teatrales” el gran actor aparece caracterizado en distintos papeles protagonistas de las principales obras de Shakespeare. Garrick pronto se daría cuenta del poder que tenían esas imágenes como forma de publicidad de sus representaciones⁵.

Durante sus primeros años en Londres, el pintor había manifestado el deseo de pertenecer a la masonería. El 19 de diciembre de 1763, fue iniciado en la logia *Old King's Old Arms*, n° 286.

En 1762 Zoffany visitó y pintó la finca que Garrick poseía cerca de Londres. Dos años más tarde, de 1764 a 1772, alquiló una casa en Chiswick, en el extremo sur de Wellesley Road, que poseía un magnífico jardín y un prado de casi ocho acres. La extensa finca estaba situada junto a la carretera principal a Brentford, tras la orilla norte del río, al este del puente de Kew. La casa era conocida por entonces con el nombre de “Stile House”⁷.

Sin duda, tener una casa de campo era la mejor manera de asegurarse un puesto entre la alta sociedad. La propiedad estaba convenientemente situada cerca de la de John Stuart, tercer conde de Bute, quien encargaría al pintor el retrato de sus hijos, *Los tres hijos de John tercer conde de Bute* (h. 1764. Londres. Tate Gallery), pero además, la situación de la casa encerraba algo enormemente significativo: desde “Stile House” sólo se necesitaba cruzar el río para estar en Kew Palace.

Con la influencia del conde de Bute Zoffany añadió muy pronto a su lista de ilustres patrones, la familia real.

Antonie, su mujer, que había regresado a Alemania por no poder soportar la nostalgia de su país, no llegaría a disfrutar del gran cambio de fortuna de su marido.

La reina Carlota contaba diecisiete años cuando contrajo matrimonio con Jorge III. Como hemos explicado, Johann Zofanny la retrató junto a sus dos hijos mayores hacia 1764-65, por tanto, a los veinte o veintiún años. El pintor tendría entonces unos diez más. Probablemente, Carlota de Mecklemburgo-Sterlitz estuvo encantada con la compañía del retratista que hablaba su misma lengua, y con el que tenía la oportunidad de recordar su país y su infancia. Muy pronto, Zoffany se convirtió en pintor de la corte y en favorito de la reina.

La esposa de Jorge III fue una reina especialmente interesada en las artes.

Johann Christian Bach fue su profesor de música y Karl Friedrich Abel, discípulo de Johann Sebastian Bach en Cöthen, su músico de cámara.

El 4 de abril de 1764, Wolfgang Amadeus Mozart, que por entonces contaba ocho años, llegó a Londres, acompañado de su padre. Al igual que meses antes había sucedido en Viena y en París, padre e hijo tocaron ante los reyes y la corte. Tras caer Leopoldo enfermo, permanecieron en la capital por espacio de quince meses. Este tiempo lo aprovecharía Mozart para dar numerosos conciertos y entablar una estrecha amistad con Johann Christian Bach de quien recibió provechosas enseñanzas⁸.

La reina Carlota pidió al niño que le dedicase una de sus composiciones. Mozart le dedicó una de las *Sonatas para clavecín y flauta o violín, opus 3 KV 10 a 15*.

Padre e hijo abandonaron Inglaterra el 1 de agosto de 1765.

En el Mozart Museum de Salzburgo se conserva un retrato del, probablemente, músico niño. En la actualidad el cuadro figura con el título, *Junge mit Vogelnest* (Joven con nido). En la bibliografía que hemos consultado, siempre ha aparecido como *Wolfgang Amadeus Mozart a la edad de ocho años sosteniendo un nido*. El retrato, atribuido a Johann Zoffany, está fechado en 1764-1765. Al terminar la segunda guerra mundial, fue donado al Mozarteum y poco después, cedido a la casa-museo de Mozart.

Zoffany había retratado, hacia 1764, a los hijos del conde de Bute (del que hemos hablado más arriba) situando a uno de los muchachos encaramado a un árbol, sosteniendo en su mano izquierda un nido, mientras que con la derecha tiene aprisionado un pajarillo. A finales del siglo XIX el eminente musicólogo inglés William Barclay Squire, no dudaba de la autenticidad del retrato de Mozart basándose en el motivo del nido y el uso del color por el pintor en esa época. Actualmente se mantiene la duda de si es Wolfgang Amadeus Mozart el retratado y si es Johann Zoffany el autor. La coincidencia de ambos en Londres por las mismas fechas es, a nuestro modo de ver, un factor determinante. A ello, nos atrevemos a añadir que a la reina Carlota le habría gustado conservar un retrato de aquél niño prodigio que le dedicó una sonata.

El rey Jorge III fundó, el 10 de diciembre de 1768, la *Royal Academy of Arts*, cuyos cuarenta miembros estaban constituidos por arquitectos, pintores y escultores. Zoffany sería nombrado académico por el propio rey en 1769.

En el lienzo *Retratos de los miembros de la Real Academia* (1771-72. Londres. Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II), aparecen los académicos discutiendo sobre

el modelo desnudo que está posando, mientras que a la derecha, en primer término, otro joven modelo se quita la ropa preparándose para la misma función.

En esta multitudinaria “conversation piece”, el artista ha querido resaltar la figura de sir Joshua Reynolds, primer presidente de la Real Academia, a quien sitúa en el centro del cuadro bajo la gran lámpara de bujías. Zoffany se autorretrata en la esquina inferior izquierda con la paleta y los pinceles en sus manos.

Alrededor de 1772, el artista había realizado un boceto de Thomas Gainsborough que probablemente pensaba utilizar para el retrato de grupo de los miembros de la recién inaugurada Royal Academy. A pesar de ello, Gainsborough no llegó a ser incluido en el cuadro (consideraba a la Academia como una institución prepotente, llena de formalismos y tampoco debía de estar muy de acuerdo con que Reynolds fuera su presidente; su ausencia refleja claramente la relación poco entusiasta que mantenía con la real institución). Tampoco aparecen retratadas las dos únicas mujeres pintoras que habían sido admitidas entre los miembros fundadores: Angelica Kauffmann y Mary Moser, pero sus retratos están colgados en la pared derecha del cuadro. Ambas artistas quedaban excluidas de la discusión que se estaba llevando a cabo sobre los modelos masculinos. (Las mujeres en aquella época, no tenían acceso al estudio de desnudos que fueron la base del aprendizaje académico desde el siglo XVI al XIX)⁹.

Durante su estancia en Chiswick, Zoffany pintó diversos cuadros de la familia real con los que los egregios patronos quedaron sumamente satisfechos, pero ni éstos ni otros muchos encargos importantes realizados durante aquellos años fueron suficientes para mantener al artista libre de deudas. Johann Zoffany era extravagante, brillante y un “entertainer” de lujo. A pesar del dinero obtenido con su trabajo durante los años en que habitó “Style House”, un archivo de 1772 recoge que, en cierta ocasión, el pintor dejó de pagar el alquiler: once chelines y seis peniques¹⁰.

En parte, para superar sus crecientes deudas, aceptaría el encargo que le hizo la reina Carlota: reflejar en un cuadro las obras maestras de la Galería de los Uffizi.

Podemos hacernos una idea de su situación económica por lo que se vio obligado a vender antes de partir hacia Florencia, recogido en otro documento de ese mismo año:

On Monday, 17 August 1772 “all the genuine and neat Household Furniture, Wines, Plate, Linen, Pictures, Prints, China, a Bay Gelding, and other Effects of John Zoffany, Esq.” were sold at auction by Mr Christie. (Lunes 17 de Agosto de 1771 “todos los enseres domésticos auténticos y en buen estado, muebles, vinos, enseres de cocina, ropa

de casa, cuadros, grabados, vajillas, un caballo castaño castrado y otras pertenencias del respetado John Zoffany” fueron vendidas en subasta por el Sr. Christie)¹¹.

El pintor, en aquél mismo año, se había nacionalizado británico.

Una inesperada complicación surgiría en el trayecto hacia Italia cuando una joven llamada Mary Thomas, que se había escondido en el barco de Zoffany, comunicó al artista que esperaba un hijo suyo. Llegaron a Roma como marido y mujer, a pesar de ser el pintor un hombre ya casado, y ambos fueron muy bien acogidos por la sociedad florentina. Mary dio a luz un niño a finales de enero de 1773⁽¹²⁾.

La estancia en Italia se prolongó durante más de siete años, a lo largo de los cuales, Zoffany tuvo ocasión de realizar importantes retratos, entre los que destacamos, *La familia de Leopoldo II de Austria-Lorena, Gran Duque de Toscana y futuro emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, junto con su esposa la Infanta de España María Luisa de Borbón y sus hijos* (1776. Florencia. Palacio Pitti) y el retrato de su hijo mayor *El archiduque Francisco* (1775. Viena. Kunsthistorisches Museum).

En el verano de 1778, el pintor fue requerido en la corte de Parma para realizar el retrato de *Fernando I Duque de Parma* (Parma. Galleria Nazionale)¹³ y el de su esposa *Maria Amalia Archiduquesa de Austria*. (Parma. Galleria Nazionale). Maria Amalia era hija de la emperatriz María Teresa de Habsburgo quien concedió al artista el título de barón en 1776. En justa correspondencia, Johann Zoffany puso el nombre de María Teresa a su hija nacida en la primavera de 1779. Uno de los dos retratos de los hijos de Fernando y Maria Amalia, fue encargado por la emperatriz (1778. Viena. Kunsthistorisches Museum). El segundo, fue realizado un año después *Maria Carlota de Borbón-Parma con sus hermanos* (1779. Viena. Kunsthistorisches Museum).

Durante su estancia en Italia Zoffany se autorretrata en tres ocasiones. El primero de estos autorretratos *Autorretrato con un perro*, está fechado hacia 1775 y el segundo, en 1778 (Florencia. Galeria degli Uffizi). En este último, el pintor, aparece sonriente, vestido con una elegante y amplia bata-abrigo con el cuello y los puños de zorro. Diversos símbolos sobre la brevedad de la vida le acompañan. Con la mano izquierda está sosteniendo un reloj de arena y con la derecha, una calavera. Tras él vemos apoyados sobre una mesa un “écorché”, dos libros, uno de ellos con un título en latín: *ARS LONGA. VITA BREVIS*, y su paleta y sus pinceles. Colgado en la pared del fondo,

vemos parte de un cuadro que representa la tentación de tres mujeres desnudas a un santo (posiblemente san Antonio).

El tercero de sus autorretratos *Autorretrato con hábito de monje* (h. 1779. Parma. Galleria Nazionale), ha sido interpretado como una burla al duque de Parma cuya curiosa mezcla de religiosidad (se hizo construir catorce capillas, lo que llevó a Luis XV de Francia a mofarse de él por comportarse como un monje), y lo que el conde Giuseppe Gorani llamó: una “pizca de libertinaje”¹⁴. En el reverso de este último autorretrato, el artista pintó un asunto religioso que ha sido motivo del doble escándalo que ha suscitado esta obra: *La Sagrada Familia en el descanso durante la huída a Egipto* (lo que no sólo reflejaría las dos caras del mundo del duque, sino también, las del propio Zoffany). En la tabla, el pintor, bastante envejecido, aparece vistiéndose con el hábito de franciscano capuchino, orden de la que el duque de Parma era un destacado simpatizante. Sobre una mesa descansa una paleta junto a dos botellas que quizá puedan ser de aceite. En la pared del fondo, sobre una repisa, vemos un vaso, una botella de vino, una baraja y una calavera, objetos todos ellos símbolos de *vanitas*. Colgando por debajo de la repisa aparece un rosario entre dos inesperados y escandalosos objetos: a la izquierda, dos condones y a la derecha, un fragmento de una reproducción de la *Venus de Urbino* de Tiziano.

Resulta curioso y a la vez, muy significativo, que la obra esté firmada, en la esquina inferior izquierda, con la fecha 3 de marzo de 1779. El pintor había nacido el 3 de marzo de 1733; por tanto, habían transcurrido exactamente cuarenta y seis años. Esta coincidencia podría ser otro símbolo más, esta vez oculto, de *vanitas*, con el que el artista quiso mostrar cuán rápida transcurría su vida.

A pesar de su fama y éxitos, Zoffany fue un alma atormentada. Los rumores sobre su bigamia le obligaron a comprar el silencio de su esposa alemana con grandes sumas de dinero. A ello hay que añadir la muerte a consecuencia de una caída, de su hijito, en 1774. Durante unos meses y como consecuencia de la terrible tragedia, el pintor sufrió una parálisis¹⁵.

Johann Zoffany regresó a Londres con los nombramientos de miembro de las academias de Bolonia, Toscana y Parma, y como Caballero del Santo Imperio Romano Germánico. El rey había rehusado reconocer el título del artista, sin embargo, Zoffany mandaría bordar en las libreas de sus criados, en rojo y oro, su recién estrenado escudo de armas.

A pesar de haber perdido el patrocinio real, el artista continuó decidido a llevar una vida instalada en el lujo. Compró una casa en Chiswick, el n° 65 de Strand-on-the-Green. Anteriormente había adquirido una casa de pueblo en Albermale Street, donde Mary Thomas, en el otoño de 1779, dio a luz a otra niña, Cecilia Clementina¹⁶.

A las extravagantes “soirées” que organizaba nuestro artista, eran invitados con frecuencia, Johann Christian Bach y Karl Friedrich Abel, éste último, alumno de Johann Sebastian Bach en Cöthen¹⁷.

Pronto los problemas económicos obligarían al pintor a probar suerte en la India para intentar recuperar su fortuna.

Durante los seis años que duró la aventura oriental, Mary y las niñas continuaron viviendo en el n° 65 de Strand-on-the-Green.

Al regresar a Inglaterra, en 1789, el barco del artista naufragó frente a las islas Andaman. Los supervivientes se vieron abocados a realizar un sorteo para que una persona fuera sacrificada y sirviera de comida al resto. El perdedor fue un joven marinero. William Dalrymple lo describió así:

Zoffany may thus be said with some confidence to have been the first and last Royal Academician to become a cannibal (De Zoffany puede decirse con cierta reserva que ha sido el primer y el último real académico que se convirtió en caníbal)¹⁸.

Cuando el pintor pisó de nuevo Inglaterra, era un hombre enormemente acaudalado pero físicamente agotado. Había vuelto a sufrir un ataque de parálisis en el barco. Esta vez, pudo ser debido a la dolorosa separación de otro hijo ilegítimo; esta vez, mestizo¹⁹.

Tras su regreso a la casa familiar de Strand-on-the-Green, el pintor compró los números adyacentes: 66, 67, 68 y 69. En la gran terraza colgaban lámparas de aceite cuyos destellos podía ver la reina Carlota reflejados por la noche en el Támesis. El escándalo de la *Tribuna* había quedado atrás y Zoffany había reanudado la amistad con el rey. Mary en este tiempo dio a luz a otras dos niñas más.

Cuando la vida del pintor parecía tranquilizarse, no dudó en buscar otro reto: la Revolución Francesa.

Tras la toma de la Bastilla, inicialmente Inglaterra apoyó las ideas de libertad y democracia del pueblo francés, pero su posición cambió en 1792, tras la masacre de la Guardia Suiza del Palacio des Tulleries, donde la familia real estaba confinada, y las terribles atrocidades conocidas como las “Massacres de Septembre”. Luis XVI fue

decapitado en la guillotina el 21 de enero de 1793. Inglaterra declaró la guerra a Francia un mes más tarde.

Zoffany, como amigo de la familia real inglesa, no dudó en compartir su enorme temor a la anarquía. El pintor eligió dos momentos de las atroces masacres, *El saqueo de las bodegas del rey en París* (1794. Hartford. Wadsworth Atheneum Museum of Art.)²⁰, y *Escena en el Campo de Marte. Celebración sobre los cuerpos de los soldados suizos* (1794. Regensburg. Museen der Stadt). En este segundo cuadro sobre la masacre del 10 de agosto de 1792, la actitud de las mujeres es especialmente terrorífica.

El artista pronto se daría cuenta de que nadie iba a comprar cuadros como éstos y dejó el último sin terminar²¹.

A finales de 1799, lo que impedía al artista terminar sus obras era su delicada salud, por ello se vio obligado a abandonar la pintura. Pero su ya demostrada ironía le acompañaría hasta el final.

Strand-on-the-Green también era un pueblo de pescadores a los que el artista rindió homenaje en el monumental cuadro *La última cena de Cristo*. Zoffany presentó esta obra a la Iglesia de Santa Ana en Kew Green, pero la obra no fue aceptada. Fueron varias las razones aludidas, entre ellas, que varios pescadores locales habían sido utilizados como modelos para los discípulos; que san Pedro era el autorretrato del pintor; y que Judas guardaba un claro parecido con el sacristán de la iglesia de Santa Ana. Zoffany probó entonces a presentar el cuadro a la iglesia de San Jorge en Old Brentford en cuyo altar quedó instalado y trasladado, en 1887, a la nueva iglesia.

Janet MacNamara cita a G. E. Bate²² quien señalaba, en 1948, que el cuadro era aburrido y estaba sucio, probablemente debido a los años y al hecho de estar al lado de la fábrica de gas y los edificios se iluminaban con gas. Indicaba también este autor, que necesitaba limpieza, restauración y algún tipo de protección. Cuando la iglesia se cerró, en 1959, el cuadro se trasladó a la iglesia de San Pablo, donde fue limpiado, restaurado y vuelto a colgar tras la rehabilitación de esta iglesia en 1991⁽²³⁾.

No será hasta 1805, es decir, cinco años antes de su muerte, cuando Johann Zoffany contraería matrimonio por la iglesia anglicana. La ceremonia no se celebró como era de esperar, ni en la iglesia de San Jorge ni en la de San Nicolás de Brentford y Chiswick, puesto que Zoffany pertenecía a esa comunidad y además, el suegro de su hija Cecilia, el reverendo Dr. Horne, era un destacado miembro de la “Sacristía” (*Vestry*). Sin embargo, la pareja se casó en San Pancracio, tras haberse registrado como feligreses de esta parroquia y en donde Zoffany previamente se había inscrito como “viudo”. Testigo

de la boda fue su íntimo amigo Arthur Angelo Newcommons, quien compartió y guardó para siempre el secreto. En efecto, este secreto fue mantenido no sólo para poder contraer matrimonio, también se ocultó que el pintor había sido bautizado en Frankfurt, en la catedral católica de San Bartolomé.

Al llegar a Londres, Zoffany había demostrado que era un devoto practicante, pero rápidamente pudo comprobar que en aquél tiempo, en Inglaterra, ser católico romano podría ocasionarle bastantes problemas para sus aspiraciones. Por ello, dio la espalda a su iglesia y adoptó el estilo de vida, incluida la religión, de un auténtico caballero inglés²⁴.

Johann Zoffany murió en su casa de Strand-on-the-Green, el 11 de noviembre de 1810. Fue enterrado en Kew, en el cementerio de la iglesia de Santa Ana. En este mismo cementerio están enterrados, Thomas Gainsborough, fallecido en 1788, y Franz Andreas Bauer, famoso ilustrador botánico, fallecido en 1840.

NOTAS

1. En agosto de 1831 se inauguró en Londres el famoso club privado *The Garrick Club*. El nombre pretendía rendir homenaje al eminente actor David Garrick.
2. J. Flanders: *The Telegraph*, 16 de marzo de 2012.
3. V. Manners y G. Ch. Williamson: *John Zoffany, R. A., his life and works. 1735-1810*. John Lane. Londres-Nueva York, 1920.(El texto se puede consultar en Internet Archive <http://archive.org>)
4. El relojero Stephen Rimbault era famoso en Londres por sus *twelve-tuned Dutchmen* (doce holandeses que cantan); sus relojes, con figuras que se movían, daban las campanadas cada hora interpretando distintas melodías. El mecanismo para estas composiciones lo realizaba un constructor de cajas de música italiano llamado Bellodi que había acogido a Zoffany al llegar a Londres. Algunos años después, el pintor realizará el retrato del relojero sosteniendo una partitura en su mano derecha: *Stephen Rimbault* (1764. Londres, Tate Gallery).
5. R. Simon: "Strong impressions of their art: Zoffany & the Theatre". En el catálogo de la exposición *Johan Zoffany RA: Society Observed*. Yale Center for British Art. New Haven, Connecticut. Octubre 2011 - Febrero 2012. The Royal Academy of Arts. Londres. Marzo - Junio 2012, pp. 50-72.
6. P. Treadwell: *Johan Zoffany. Artist and adventurer*, Paul Holberton Publishing. Londres, 2009, pp. 127-133.
7. G. Cleeg: *Chiswick Past*. Historical Publications. Londres, 1995, p. 35.
8. H. de Curzon: *Mozart*. Tor. Buenos Aires, 1942, p.21.
9. Véase, W. Chacwick: *Women, Art and Society*, Introducción. Thames Hudson. Londres-Nueva York, 1990. Whitney Chacwick explica que después de Kauffmann y Moser las mujeres fueron excluidas de la Royal Academy hasta que Annie Louise Snynerston se convirtió en miembro asociado en 1922, y en 1936, Laura Knight fue elegida socia plenaria.
10. P. Treadwell: "Johann Zoffany lived here". *Brentford and Chiswick Local History Journal*, n° 8. 1999.
11. *Ibid.*
12. F. Herrick: *Johann Zoffany. Society Observed. An introduction to the Exhibition for Teachers and Students*. Royal Academy of Arts. Learning Departament. Londres, 2012, p. 11.

13. Existe otra versión perteneciente a una colección privada francesa en la que el Duque de Parma aparece con la banda azul de la orden del “Saint-Esprit”.
14. M. Postle, *op. cit.*, p. 239. El duque de Parma era conocido por alternar la oración con las jóvenes campesinas dispuestas a agradarle. María Amalia y Fernando se separaron en 1775.
15. F. Herrick, *op. cit.*, p. 14.
16. *Ibid.* p. 16.
17. Entre 1765 y 1781, Johann Christian Bach y Karl Friedrich Abel presentaron en Londres los famosos “Bach-Abel Concerts”, en los que dieron a conocer sus propias obras y las de otros compositores. Ambos músicos fueron retratados por Thomas Gainsborough: Johann Christian Bach, sosteniendo una partitura (1776. Bolonia. Museo Civico), y Karl Friedrich Abel, escribiendo música y con una viola *da gamba*, de la que era un gran virtuoso, apoyada sobre sus rodillas (1777. San Marino, California. Huntington Library).
18. W. Dalrymple: *White Mughals: love and betrayal in eighteenth-century India*. Flamingo. Londres, 2003, p. 268.
19. Los ingleses que permanecieron durante años en la India terminaron por adoptar muchas de las costumbres autóctonas, entre ellas, el *zenana*, el aposento para las mujeres empleadas en las casas; algunas de estas mujeres se convertían en sus amantes. Suponían una gran preocupación para el gobierno británico al difuminar los límites entre colonizador y colonizado. Pero para Zoffany no fue motivo de preocupación; tuvo una amante que le daría un hijo. (F. Herrick: *op. cit.*, p. 21).
20. Zoffany, quiso mostrar de nuevo su lado satírico en esta obra pintando a los “sans culottes” literalmente, sin pantalones.
21. Véase, W. L. Pressly: *The French Revolution as Blasphemy. Johan Zoffany's Paintings of the Massacre at Paris, August 10, 1792*. University of California Press. Berkeley - Londres, 1999.
22. Probablemente se refiere al libro de G. E. Bate: *And So Make a City Here. The Story of a Lost Heathland*. F.R. Hist. S. Thomasons. Hounslow. Londres, 1948.
23. J. MacNamara: “Painter lived in Zoffany House on Strand on the Green” www.brentfordtw8.com/info/localhistory006.htm
24. P. Treadwell, *op. cit.* Esta autora ha estado viviendo hace algunos años en Chiswick, en Zoffany House.

ILUSTRACIONES



1. *La familia Gore*. Johann Zoffany



2. *La Familia Sharp*. Johann Zoffany



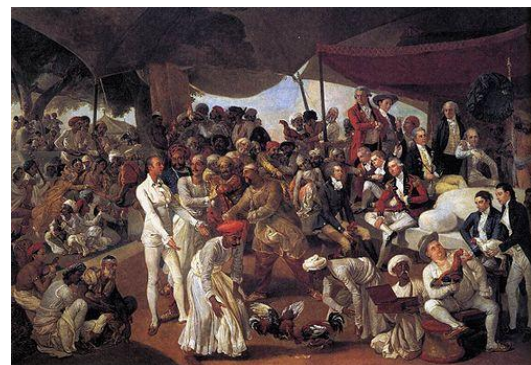
3. *La reina Carlota con sus dos hijos mayores*.
Johann Zoffany



4. *Jorge III y la reina Carlota con sus seis hijos mayores*. Johann Zoffany



5. *La tribuna de los Uffizzi*. Johann Zoffany



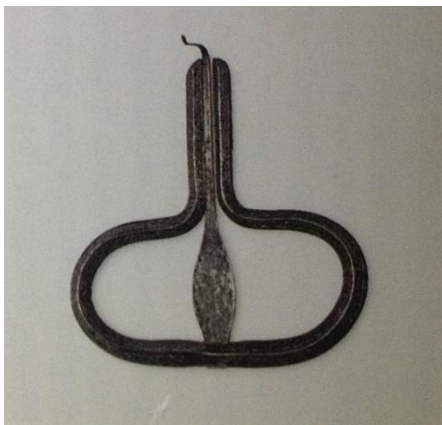
6. *La pelea de gallos del coronel Mordaunt*.
Johann Zoffany



7. *Cacatua*. Lady Impey



8. *Cada vendedor vende su mercancía*.
Pieter Brueghel El Viejo



9. Guimbarda de la India s. XVI



10. *Retrato de joven tocando una guimbarda*.
Dirk van Baburn.



11. *Muchacho tocando una guimbarda*.
Sir Peter Lely



12. *El arpa judía*. Sir David Wilkie



13. *Ángeles músicos*. Anónimo español



14. Crótalos con forma de manos.
Ánfora Egipto 3000 a. C



15. *Fantasía tropical* (*Retrato de la familia Thyssen*). Juan Antonio Soler Miret

SIGLO XIX

PINTURA FRANCESA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



EDGARD DEGAS

Bailarina verde

1877-1879

Pastel y aguada sobre papel

66 x 36 cm.

Género musical: ballet

Un Ballet est un tableau, la Scène est la toile, les mouvements mécaniques des figurants sont les couleurs, leur physionomie est, si j'ose m'exprimer ainsi, le pinceau, l'ensemble & la vivacité des Scènes, le choix de la Musique, la décoration & le costume en font le coloris; enfin, le Compositeur est le Peintre. Si la nature lui a donné ce feu & cet enthousiasme, l'âme de la Peinture & de la Poésie, l'immortalité lui est également assuré.

(“Un ballet es un cuadro, el escenario es el lienzo, los movimientos mecánicos de los participantes son los colores, su fisonomía, si me atrevo a decirlo así, el pincel, el conjunto y la vivacidad de las escenas, la elección de la música, el decorado y el vestuario hacen el colorido; finalmente, el compositor es el pintor. Si la naturaleza le ha dado este fuego y este entusiasmo, el alma de la pintura y de la poesía, le está igualmente asegurada la inmortalidad”)¹.

Alrededor de 1867-1868, Edgard Degas realizó su primer cuadro dedicado a la danza: *Mademoiselle Fiocre en el ballet “La Source”* (“La Fuente”) -fig. 1-, (Nueva York. Brooklyn Museum), al que seguirá el célebre, *La orquesta de la Ópera* -fig. 2- (h. 1870. París. Musée d’Orsay); si bien, lo que interesaba al pintor en este último, era plasmar los retratos de sus amigos: el fagotista Desiré Dihau, el chelista Louis-Marie Pillet, el tenor Lorenzo Pagans, el pintor Alexandre Piot-Normand (convertido en violinista) y el flautista Joseph-Henri Altès, entre otros. Por ello, desplazó a las bailarinas a último término y las retrató sin cabeza. En contrapartida, lo único que pintó de la figura de Emmanuel Chabrier fue la cabeza que asoma por una esquina del palco prosenio.

Éugénie Fiocre fue bailarina estrella de la Ópera de París desde 1864 hasta su retiro en 1875. Mujer de extraordinaria belleza², interpretó el papel de Nouredda en el ballet *La Source*, cuyo estreno tuvo lugar el 12 de noviembre de 1866. El argumento de este ballet había sido escrito por Charles Nuitter, la coreografía era obra de Arthur Saint-Léon, que también había colaborado con Nuitter en el libreto, y la música, de Ludwig Minkus (cuadros, I y IV) y de Léo Delibes (cuadros, II y III). El *atrezzo* incluía, además de un caballo vivo, un estanque y una fuente de cristal de Baccarat, obsequio de la prestigiosa firma de cristalería del mismo nombre (se conservan dibujos de este decorado en la Bibliothèque-Musée de la Ópera de París). El ballet contaba con todos los elementos y recursos del ballet romántico: el mundo invisible, con el hada o espíritu del manantial, ninfas, duendecillos, flores e insectos fantásticos, etc., al que se unía el mundo real, extraído del orientalismo tan de moda en la época; moda que llegó a través del colonialismo y que aportaría el conocimiento de las culturas asiáticas y africanas, aunque desnaturalizadas por la desinformación y por el exceso de fantasía. El estreno tuvo lugar el 12 de noviembre de 1866, en el Teatro Imperial de la Ópera, la antigua Ópera de la *rue Le Peletier* destruida por un incendio en octubre de 1873.

Dos años después *La Source* se estrenó en Viena, bajo el título de, *Naïla, die Quellenfee* (“Naïla, el hada del manantial”).

Edgard Degas dejó testimonio del Teatro de la Ópera de la *rue Le Peletier* en diversos cuadros realizados entre 1868 y 1874: *La orquesta de la Ópera* (a la que acabamos de referirnos); *Músicos de la orquesta* (1870-1871. Frankfurt. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie); “*Foyer*” (sala de ensayo) *de danza* -fig. 3- (1870. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art); *El ballet Robert le Diable* (1872. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art); *La clase de danza* -fig. 4- (1871-1874. París. Musée d’Orsay); *El foyer de danza en la Ópera de la calle Le Peletier* -fig. 5- (1872. París. Musée d’Orsay); *Ensayo de ballet* (1873-1878. Cambridge -Massachusetts-. Fogg Art Museum, Harvard Art Museum); *Ensayo general de ballet* (1873-1874. Colección particular); *Examen de danza* (1873-1874. Nueva York. Metropolitan Museum of Art); *Ensayo general en el escenario* -fig. 6- (1874. París. Musée d’Orsay). *El ensayo* (h. 1874. Glasgow, Glasgow Culture and Sport).

Recientemente, se han encontrado algunas fotografías de la antigua ópera, realizadas por el amigo del pintor, Louis-Amédée Mante, poco antes y después del incendio (exhibidas en la exposición *Degas and the ballet*. Londres. Royal Academy.

Septiembre-Diciembre 2011), en ellas aparecen los espacios entre cajas del escenario que Degas tanto frecuentó y pintó, lo mismo que las altas ventanas de distintas formas que daban al patio del palacete de Choiseul. Édouard Manet también plasmó en uno de sus lienzos la sala de la antigua Ópera: *Baile de disfraces en la Ópera* -fig. 7. (1873. Washington. National Gallery of Art), en esta ocasión, desprovista de butacas para celebrar un baile de disfraces en el que participaba el propio Manet (el caballero situado en el centro del cuadro, de rubia barba, con chistera y guantes quien, al parecer, se le ha caído al suelo su carnet de baile, circunstancia que aprovecha el pintor para que veamos su firma en el ángulo inferior derecho del lienzo).

Degas no retrató a mademoiselle Fiocre bailando en el escenario del Teatro de la Ópera, sino que creó una imagen basada en el momento (hacia el final del primer cuadro de *La Source*), en que Nouredda descansa en una hamaca antes de iniciar el *Pas de la guzla*, la danza de frenético final. El pintor prefirió crear una escena alejada de la danza que corresponde al momento en que la bella joven aparece descansando sentada con su mano derecha apoyada en la mejilla y con una melancólica mirada; sus pies están refrescándose en el estanque mientras su caballo calma la sed en las transparentes aguas. También están presentes dos de sus esclavas. Una de ellas está tocando un instrumento de cuerda parecido a un laúd que Degas prefirió en lugar de una guzla (¿o quizá fue también un laúd el instrumento que se utilizó en las representaciones?)⁴.

Este lienzo lo realizó el artista a partir de numerosos dibujos preparatorios y, posiblemente, fotografías⁵; si bien, podemos aventurar que éstas últimas fueron tomadas por fotógrafos profesionales, posiblemente por Gaspard-Félix Tournachon, conocido como Nadar, puesto que Degas no adquirió su primera cámara fotográfica hasta 1895⁶, el mismo año en que los hermanos Lumière exhibían sus primeras películas. Pero Degas, como la mayoría de los parisinos, desde mucho antes ya estaba obsesionado no sólo por la danza sino también por la fotografía a pesar de que, en un primer momento, se había burlado de esta última y de sus pretensiones. La incapacidad de los primeros fotógrafos para captar el cuerpo en movimiento pudo inspirarle sus ambiciosos intentos de dibujar bailarinas bailando de puntas o ejecutando saltos sobre el escenario⁷.

En *Bailarina posando en el estudio de un fotógrafo* (1875. Moscú. Museo Pushkin) el pintor se permitió una sutil ironía: retratar a una bailarina posando como si estuviera en el escenario, lo cual, podría simbolizar la belleza eterna del ballet, en contraste con la sombría modernidad de un interior y la vulgaridad de la fotografía⁸.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que Degas no tuvo acceso a los ensayos de la Ópera hasta 1883.

Degas presentó *Mademoiselle Fiocre en el ballet “La Source”*, en el Salón Oficial de París, donde pasó inadvertida; si bien, tras su exhibición, el artista se convirtió rápidamente en el primer pintor de la historia del arte especializado en ballet, género que había alcanzado enorme éxito en los escenarios parisinos, desplazando a un segundo lugar a la ópera.

“Si los admiradores del artista destacan la “exactitud escrupulosa” de sus escenas de ballet y ven en él un futuro “clásico”, también son conscientes de que Degas va a priorizar de ahora en adelante, un tema que suscitaba desde hace tiempo, una indignación moral. Las aprendices de bailarinas son a veces reclutadas por su físico tanto o más que por su talento escénico; a menudo vienen de un hogar pobre en el que malviven con un salario de miseria. Ellas son conscientes de que el camino más corto para salir adelante es que alguno de los ricos abonados que gozan de un acceso privilegiado entre cajas, se fijen en ellas, y consideren al cuerpo de baile como un serrallo organizado para su placer. Se trata de todas esas jovencitas, casi niñas, y mujeres jóvenes que se ven en cuadros como *El ensayo en el escenario* -fig. 8- (1874. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art) que levantan sobreentendidos en los críticos y provocan en algunos un asco no disimulado, cuyas manifestaciones perseguirán a Degas durante gran parte de su carrera”⁹.

En 1876, el artista volverá a pintar otra escena de ballet pero esta vez siendo fiel a lo que ocurría en el escenario: *Escena de ballet de la ópera de Meyerbeer “Roberto el Diablo”* -fig. 9- (1876. Londres. Victoria and Albert Museum)¹⁰. El cuadro recoge el ballet incluido en el intermedio del tercer acto, que transcurre en un convento en ruinas, y donde los espíritus de las monjas salen de sus sepulcros para bailar *La valse infernale* (“El vals infernal”), a la luz de la luna, efecto de iluminación, inédito hasta entonces, conseguido a partir de lámparas de gas cubiertas con velos amarillos con lo que se conseguía el más lúgubre claro de luna. Esta obra fue un encargo del barítono más afamado de la época, Jean-Baptiste Faure, mecenas y admirador de Giacomo Meyerbeer, autor de la música. *Roberto el Diablo*, se estrenó en la Ópera de París, el 21 de noviembre de 1831. Eugène Scribe y Casimir Delavigne fueron los responsables del

libreto. El escenógrafo, Cicceri, se trasladó expresamente a Arles con el fin de copiar el impresionante claustro de Saint-Tróphime (ss. XII y XIV), de la antigua catedral. Esta ópera ha sido considerada por algunos como la primera “grand opéra” del repertorio francés. El éxito alcanzado en su estreno se debió, en gran medida, al “ballet de las monjas”, en el que la bailarina estrella era la gran Maria Taglioni¹¹.

Nos ha llamado la atención el título con el que aparece en el Museo Thyssen nuestro cuadro: *Bailarina basculando*, antepuesto al que continúa entre paréntesis: *Bailarina verde*. Sin embargo, es este último, *Danseuse verte* o *Danseuses vertes*, el que hemos venido encontrando en las fuentes consultadas y por ello lo hemos mantenido.

El término “basculando” (*basculant*, en francés), no pertenece al vocabulario propio del ballet. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, bascular significa: “moverse un cuerpo de un lado a otro sobre un eje vertical” y también, “oscilar un cuerpo sobre un eje horizontal”.

Efectivamente, la postura de la bailarina retratada por Degas, corresponde a una posición mantenida sobre un eje vertical (la pierna izquierda de la bailarina), pero el mantenimiento del total equilibrio, en esta ocasión, se puede conseguir fácilmente puesto que su pie derecho se apoya con toda la planta en el suelo. Si se produjese un movimiento oscilatorio, por otra parte, imposible de reflejar en un lienzo (habrá que esperar cerca de veinte años a que aparezca el cinematógrafo para reflejarlo), significaría que la técnica de la bailarina no alcanza el nivel exigido en la Ópera de París. A nuestro parecer, sería más indicado el título de “bailarina en equilibrio”.

Lo que nos parece más interesante es resaltar la posición de la bailarina tal como está codificada dentro de las posiciones del ballet clásico.

Se trata de la posición conocida como *attitude derrière* (*attitude* hacia atrás)¹². Así, podemos ver la pierna derecha ligeramente doblada, y el pie, *à terre* (el pie plano apoyado en el suelo); si bien, en otros tipos de *attitude*, el pie también puede estar en *demi-pointe* o *en pointe* (en media-punta o en punta). Este último caso conllevaría el difícilísimo equilibrio que sólo es posible mantener durante unos breves segundos a menos que se reciba el apoyo del *porteur* (el bailarín que debe sostener a la solista).

Adolfo Salazar hace el siguiente comentario refiriéndose a la *attitude sur la pointe* de Fanny Essler:

“Lo que en Maria Taglioni había sido ligereza evanescente en sus *puntas*, en la Essler se convertía en gracia ingrátida, y se cita obligatoriamente su *attitude sur la pointe* en la que se dice que, un día, en Moscú, llegó a dilatarse por tres minutos, lo que parece un tanto irrealizable, reloj en mano”¹³.

Degas ha reflejado la posición de *attitude sur une pointe* en cuadros como, *Bailarina sobre una punta* -fig. 10- (1877-1878. Colección de Diane B. Wilsey) o *La Estrella (Bailarina sobre una punta)* -fig. 11- (h. 1878. Pasadena. Norton Simon Museum).

De la *Bailarina sobre una punta*, Richard Kendall y Jill DeVonyard nos dicen:

“Este cuadro impregnado de una delicadeza poética presenta el ballet en su quintaesencia de tal manera que atrae a los espectadores a la Ópera y todavía encanta hoy a sus sucesores. (...) Raramente un bailarina ha parecido tan evanescente: una nube de tul, de carne pálida y de flores rosas, levitando un corto instante en el espacio mientras se dirige hacia la parte alta del escenario y la figura lejana le hace señas (?). (...) Los medios de que dispone Degas para conseguir esta imagen son todavía tributarios de sus años de formación: un montón de impresionantes dibujos referidos a varios estudios de piernas además de un borrador de la bailarina del centro. Afortunadamente, el artista anotó su nombre: Méline”¹⁴.

La postura del bailarín que aparece esbozado al fondo, vestido con chaquetilla y faja, nos hace pensar que está realizando un paso de nuestra escuela bolera. Una de las características de este tipo de danzas es que todas ellas se bailan con castañuelas (son conocidas también como “bailes de palillos”), y creemos adivinar que podría estar tocándolas por la forma en que el bailarín tiene colocadas sus manos (no porque estuviera haciendo señas a la bailarina). A ello podemos añadir la posición de los brazos, que se ajusta al denominado “braceo español”¹⁵.

Todo ello nos lleva a suponer que el ballet representado en este cuadro podría ser el ballet-pantomima, *El Fandango*, estrenado en la Ópera de París, el 26 de noviembre de 1877, con música de Gaston Salvayre, coreografía de Louis Mérante y argumento de Henri Meilhac y Ludovic Halévy¹⁶. Aunque, también hemos pensado en otro ballet, *Paquita*, una historia que transcurre en España, concretamente en Zaragoza, durante la invasión napoleónica. Su argumento, que recuerda la trama de *La Gitanilla* de Cervantes, es de Paul Foucher, la coreografía de Joseph Mazilier y la música de Édouard Deldevez. Su estreno tuvo lugar en la Ópera de París, el 1 de abril de 1846¹⁷.

El bailarín que ha reflejado Degas, podría ser Íñigo, el gitano enamorado de Paquita o también, uno de los toreros que intervienen en el *Pas des manteaux* (Danza de las capas), toreros que, al principio, interpretaban bailarinas en travesti, hasta que Pierre Lacotte determinó que fueran bailarines. En el cuadro, no podemos apreciar con detalle el traje del bailarín pero, si bien se ajusta al traje de torero utilizado en la segunda mitad del siglo XIX (chaquetilla bastante abierta para dejar ver el chaleco, faja mucho más ancha que el actual fajín y taleguilla más amplia que la actual), hay un aspecto que nos hace inclinarnos por *El Fandango* y es la fecha de su estreno: noviembre de 1877 (recordemos que *Bailarina sobre una punta*, está fechado hacia 1877-1878).

Sabemos quién es la bailarina que está realizando la difícilísima *attitude* en punta. Se trata de la jovencísima Mélina Darde, a quien Degas dibujó en múltiples ocasiones. Es muy conocido el dibujo de 1878, del que se han hecho infinitas reproducciones, en donde aparece esta bailarina masajeando sus piernas y tobillos y en el que el pintor escribió: “Melina Darde/ 15 ans/ danseuse à la Gaîté/ Dec.78”¹⁸.

En la posición de *attitude*, el busto permanece algo inclinado hacia delante y una de las piernas está levantada hacia atrás como en el *arabesque*, diferenciándose de éste en que la rodilla permanece flexionada en un ángulo de unos 90 grados y rotada hacia afuera; los brazos están en segunda posición (extendidos a cada lado del cuerpo, ligeramente por debajo de la línea de los hombros). En nuestro cuadro, los brazos marcan además una amplia diagonal prolongada con la pierna de la bailarina contigua. Otro *port de bras* muy habitual en la *attitude* es en quinta posición (un brazo curvado por encima de la cabeza y el otro en segunda posición). Algunos coreógrafos cambian a veces esta colocación; por ejemplo, uno de los brazos recto, por encima de la cabeza, sujetando con la mano una flor o un abanico (como en el caso de las variaciones de *Don Quijote*), y el otro brazo apoyado en la cintura. Debemos señalar que existen dos tipos de *attitude*: “a la rusa” (el talón de la pierna en el aire está colocado más alto que la rodilla de esa pierna) y “a la francesa” (el talón está alineado a la altura de la rodilla).

También nos ha sorprendido otro título, el del cuadro, *Fin de arabesque (Bailarina con ramo de flores)* -fig. 12- (h. 1877. París. Musée d’Orsay); en nuestra opinión, dicha bailarina estaría realizando una *révérence*, posición de saludo de la que existen diferentes tipos, como podemos ver en, *Ballet visto desde un palco de la Ópera* -fig. 13- (1885. Filadelfia. Col. John C. Johnson), en donde la bailarina sostiene, en lugar de un ramo, una cesta, de la que el pintor sólo nos descubre parte del asa; también la vemos en

Bailarina con ramos de flores -fig. 14- (h. 1890-1900. Norfolk -Virginia-. Chrysler Museum of Art).

Hemos hablado antes de las bailarinas que Degas pintó en *attitude sur la pointe*, pero nos interesa señalar aquéllas otras que el artista retrató por la misma época en que pintó a la bailarina de nuestro cuadro y, como ella, en posición de *attitude avec pied à terre*. Son las que aparecen en *La clase de danza* -fig. 15- (1876. Nueva York. The Modern Museum Of Art); *Ensayo de un ballet* (h. 1876-1878. Colección particular); *La estrella (Bailarina sobre el escenario)* -fig. 16- (h. 1876-1877. París. Musée d'Orsay; y *Bailarina sobre el escenario* (h. 1877-1880. Northampton, Massachusetts. Smith College Museum of Art.).

La identidad de la bailarina que aparece en *La Estrella (Bailarina sobre el escenario)*, también la conocemos; es la misma bailarina que vemos en *Final de arabesque*. Se trata de la catalana (o ¿balear?), Rosita Mauri, que tras triunfar en el Teatro Principal de Reus y en el Liceo de Barcelona, pasó al Teatro alla Scala de Milán y a continuación contratada por la Ópera de París donde alcanzó grandiosos éxitos¹⁹.

En cuanto a las bailarinas en *attitude sur demi-pointe*, Degas las ha reflejado en *Ensayo de un ballet* (h.1876-1878. Colección particular). En este cuadro, el maestro de baile, Monsieur Pluque, sólo está pendiente de observar la realización de la *attitude* de una de sus alumnas, mientras que sus compañeras forman un desordenado grupo alrededor del piano, pero de este grupo se aparta una bailarina de la que sólo podemos ver las piernas que están, así mismo, en posición de *attitude*.

Richard Kendall y Jill DeVonyard se han referido a las posiciones en “equilibrio precario” al hablar de las bailarinas que Degas representó en puntas. Estos autores ponen el ejemplo de las “*Bailarinas verdes*” (así llaman a nuestro cuadro, aunque en él no están de puntas), como “bailarinas que no pueden ser más acrobáticas”²⁰.

Charles Baudelaire también habla de las “posiciones insólitas” y su representación “contorneada”, por no decir “dislocada” de las bailarinas y sus cuerpos²¹.

Se atribuye al italiano Carlo Blasis, bailarín, maestro de baile y coreógrafo, la invención de la posición que denominó *attitude*, así como la variación de giro: *pirouette en attitude* (él fue el primero en realizarla sobre un escenario). Ambas posiciones están inspiradas en la figura de bronce, *Mercurio volador* -fig. 17- (Floencia. Museo del Bargello) realizada en 1565, por el escultor flamenco Jean de Boulogne, también conocido como Giovanni da Bologna o Giambologna (en París, en el Museo del Louvre,

se exhibe una réplica). Blasis pretendía potenciar con esta “actitud” vertical y etérea, aunque al mismo tiempo llena de fuerza, la rotación externa de la musculatura de las extremidades inferiores²².

Las bailarinas que Degas retrató se basaban en minuciosos dibujos realizados a partir de las que habían posado en su taller, y en dibujos que realizaba en sus cuadernos mientras ensayaban en el “foyer”, en el escenario, o participaban en una representación, aunque, en ocasiones, utilizó elementos de los tres ambientes en un solo cuadro.

No obstante, llegaría un momento (durante las dos décadas de finales de siglo), en que Degas, en su esfuerzo por conseguir la exactitud y plasmar el movimiento en su completa realidad, necesitó prescindir de los vestidos de las bailarinas para poder representar con toda claridad el aspecto de sus miembros y de sus músculos. Las esculturas de bailarinas desnudas que modeló en cera, le iban a permitir resaltar el contorno de sus caderas, de su espalda y de sus hombros, además de reproducir con todo detalle la actividad muscular y los esfuerzos físicos que aquéllas jóvenes, casi niñas, tenían que soportar. Por otra parte, al utilizar la cera, podía retocarlas o rehacerlas, toda vez que la vista del pintor, por aquéllos años, empezaba a deteriorarse.

Todas estas pequeñas figuras las guardó el artista en su taller y, curiosamente, nunca las quiso vender ni exponer²³.

Tomemos el ejemplo de la escultura, *Bailarina saludando, primer estudio* -fig. 18- (h. 1882-1895. París. Musée d’Orsay), claramente relacionada con la *Bailarina con ramos de flores* del Chrysler Museum of Art de Norfolk, anteriormente citada. La figura se nos presenta como si la bailarina “descendiese” (hoy diríamos “avanzase”, puesto que los escenarios dejaron de estar en pendiente), hacia el borde del escenario y se puede apreciar claramente cómo deja caer casi todo el peso del cuerpo sobre su pierna izquierda para comenzar a realizar el saludo de agradecimiento al público.

Pero será en los tres estudios de grandes *arabesques*: *Nu. Gran arabesque primer tiempo* -fig. 19- (h.1885-1890. Glasgow. Glasgow Culture and Sport); *Gran arabesque segundo tiempo* -fig. 20- (h.1885-1890. Williamstown -Massachusetts-. Sterling and Francine Clark Art Institute), y *Gran arabesque tercer tiempo* -fig. 21- (h.1885-1890. Col. Particular), donde mejor se puede reconocer la secuencia del movimiento, desde su iniciación, continuando por la consecución del equilibrio, hasta llegar a completar un arco de 180° en el tercer tiempo. La relación entre el *Gran arabesque segundo tiempo* y

el dibujo al carbón y pastel, *Tres estudios de una bailarina* -fig. 22- (1900-1905. Oxford. Ashmolean Museum) es absolutamente evidente; pero, además, las tres bailarinas de este último dibujo nos recuerdan a las que aparecen al fondo del lienzo de 1874, titulado, *El ensayo* (Glasgow. Glasgow Culture and Sport), al que hemos hecho referencia al hablar de la antigua Ópera de la *rue Le Peletier* al principio de este estudio.

Edgard Degas, desde los últimos años del siglo XIX, también se servirá de sus propias fotografías; si bien, al principio, comenzaría retratando sólo a amigos y familiares. Con estas instantáneas, su exploración estética se sentía alentada al obtener mayor inmediatez que en las obras creadas por otros medios. A pesar de que nunca pensó en comercializar estos trabajos (no llegó a exponer sus fotografías en vida y sólo en las últimas décadas han sido estudiadas y exhibidas), este medio supuso para él un nuevo método de análisis de su proceso creativo.

En 1895, después de haber criticado durante décadas las fotografías de otros, el pintor pasó a la práctica aunque sin haber sido instruido previamente. A principios de ese año, parece ser que adquirió una cámara fotográfica y se apasionó por este arte. Entre sus fotografías de bailarinas destacamos tres que se conservan en la Biblioteca Nacional de Francia, realizadas entre 1895 y 1896: *Bailarina ajustando el tirante de su tutú*, *Bailarina (con el brazo extendido)* y *Bailarina ajustando sus dos hombreras*. Las tres serán, más adelante, realizadas al pastel: *Bailarinas azules* (h. 1899. Moscú. Museo Pushkin), y al óleo, *Cuatro bailarinas* (h. 1899. Washington. National Gallery of Art).

Volvemos a la bailarina de nuestro cuadro para constatar que no se trata de la *danseuse étoile*, la “bailarina estrella” dentro de la jerarquía del ballet (en la actualidad esta denominación se ha sustituido por “bailarina solista principal”). Nuestra *Bailarina verde* y sus compañeras de escenario van vestidas igual, lo que nos permite comprobar que ninguna de ellas es la bailarina estrella. Sí podrían ser las “bailarinas principales” puesto que el otro grupo representado al fondo esperando entre cajas, con corpiños y tutús de colores anaranjados, son, sin duda, las integrantes del *corps de ballet*. El pintor ha querido que estas últimas aparezcan difuminadas, quizás siguiendo el ejemplo de las figuras alejadas en las fotografías. Entre estas jóvenes bailarinas vislumbramos una oscura figura, apenas esbozada, que podría ser esa madre vestida de negro que hemos visto también en *Antes del ensayo* -fig. 23- (1880. Denver Museum. Colorado), y que vigila muy atenta no sólo la carrera profesional de sus hijas sino también su carrera

“galante”²⁴. En este último cuadro, Lydie Huyghe nos hace notar de qué manera el pintor ha remarcado con crueldad la taciturna vulgaridad del rostro ajado de la mujer (que es el único que vemos por entero), sin importarle el de las jovencitas: ellas son “el animal femenino especializado, esclavo de la danza” (...) “sólo cuentan sus piernas y la nube de tul que es su uniforme”²⁵.

También Adolfo Salazar nos habla de estas jovencitas:

“Había finalmente una turba más o menos numerosa de *petites clases*, también llamadas *les marcheuses* y *les rats* de donde salían las futuras estrellas; muchachitas ambiciosas que no siempre terminaban su carrera en la escena; educandas cuyos talentos andaban siempre en querella, muchas veces, no por razón de sus méritos puramente danzables, y entre las cuales, las mejor protegidas o las de temperamento más batallador o más tenaz eran las que con mayor frecuencia, aunque no siempre, lograban alcanzar puestos eminentes; a veces un poco tarde ya, cuando la flor de la juventud estaba deshojándose”²⁶.

Nestor Roqueplan, agudo observador de la vida de la Ópera de París a mediados del siglo XIX, describe así a *les rats* (las ratas) que más tarde serán llamadas, *petis rats* (ratitas):

Le vrai “rat”, en bon langage, est une petite fille de sept à quatorze ans, élève de la danse, qui porte des souliers usés par d'autres, des châles déteints, des chapeaux couleur de suie, se chauffe à la fumée des “quinquets”, a du pain dans ses poches et demande six sous pour acheter des bonbons (...). Le rat fait des trous aux décorations pour voir le spectacle, court au grand galop derrière les toiles de fond et joue aux quatre coins des corridors; il est censé gagner vingt sous par soirée, mais au moyen des amendes énormes qu'il encourt par ses désordres, il ne touche par mois que huit à dix francs et trente coups de pieds de sa mère. Le “rat” reste le rat jusqu'à l'âge où il prend le nom d'artiste, jusqu'à l'âge où il ne demande plus de bonbons, et reçoit des bouquets.

(“La verdadera ‘‘rata’’, hablando claro, es una niña de siete a catorce años, alumna de danza, que lleva zapatos usados por otras, chales descoloridos, sombreros del color del hollín, se calienta con el humo de los quinqués, tiene pan en sus bolsillos y pide seis céntimos para comprar caramelos (...) La rata hace agujeros a los decorados para ver el espectáculo, corre al galope detrás de los telones de fondo y juega a las cuatro esquinas por los pasillos; se supone que gana veinte céntimos por función, pero gracias a las

enormes sanciones a las que se expone por sus alborotos, no cobra al mes nada más que de ocho a diez francos y treinta puntapiés de su madre. La “rata” sigue siendo rata hasta la edad en que utiliza el nombre de artista, hasta la edad en que ya no pide caramelos, y recibe ramos de flores”)27.

Como es habitual en Degas, en el lado inferior izquierdo de nuestro cuadro ha representado dos figuras incompletas situadas también en el escenario. La que está al lado de la bailarina protagonista, sólo muestra una pierna elevada hacia atrás y un pequeño fragmento de la otra pierna realizado con un ancho brochazo blanco que correspondería a la pantorrilla de la pierna que permanece apoyada en el suelo. En contrapartida, el pintor nos deja ver una gran parte de su tutú azul-turquesa.

De la tercera bailarina que ocupa el ángulo inferior izquierdo, el artista únicamente reproduce parte de la cinta azul oscura que rodea su cintura y parte del tutú; todo ello, desde un punto de vista de arriba hacia abajo que correspondería a una persona situada en un palco y, teniendo en cuenta su proximidad al escenario, sería el palco inmediatamente superior al palco proscenio. Ese potencial espectador podría ser el mismo Degas, asistente habitual tanto de la Ópera de la *rue Le Pelletier* como del Palais Garnier.

Al principio, el artista poseía un abono reducido que le permitía disfrutar, al menos, de una representación semanal. En 1895, pasó a tener un abono completo con derecho a permanecer entre cajas durante las funciones y los ensayos, y a reunirse con algunos miembros de la compañía en el “foyer”28.

La proximidad de las tres bailarinas que ocupan los dos tercios inferiores de nuestro cuadro, hace parecer enlazados sus respectivos tutús, cuyos volantes de tul están adornados con unas aplicaciones en tonos ocre y dorados29.

Es interesante hacer notar, que los espectadores estamos viendo el tutú de la bailarina que queda fuera del cuadro, por su parte interior. Ello nos lleva a suponer que la coreografía exigía que las *attitudes*, en relación con el público, se presentasen alternadas; es decir, una bailarina estaría realizando una *attitude derrière* y la otra, una *attitude devant*. Otra de las prácticas habituales en Degas la podemos percibir en las bailarinas del fondo, para las que el pintor ha adoptado distinto punto de vista, en este caso, casi frontal.

Nos parece interesante destacar a continuación, algunos de los ballets estrenados o repuestos en la Ópera de París, en años cercanos a la realización de nuestro cuadro:

Le Papillon (“La Mariposa”), con música de Jacques Offenbach, argumento de Jules-Henri Vernoy de Saint Georges y coreografía de María Taglioni, fue estrenado el 26 de noviembre de 1860. La Taglioni lo coreografió para un grupo de alumnas entre las que se encontraba Emma Livry, su predilecta, que interpretó el papel de Farfalla. Emma murió con veintiún años, algún tiempo después del estreno de *Le Papillon*, tras una terrible agonía de más de ocho meses a consecuencia de las graves quemaduras que se produjo durante un ensayo general de la reposición de la ópera de Daniel-François Aubert, *Massaniello ou La Muette de Portici* (“Massaniello o La Mudita de Portici”). En el momento de salir al escenario, el tutú de Emma se prendió en la llama de una de las iluminaciones³⁰. *Le Papillon* es el único ballet que coreografió Maria Taglioni. Tras la trágica muerte de Emma Livry, fue retirado del repertorio. En 1914, Michel Fokine creó para los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, una nueva versión con música de Robert Schumann, con el título de *Papillons*. En 1982, Pierre Lacotte presentó una reconstrucción de *Le Papillon* en la Ópera de Roma.

La Source, estrenado el 12 de noviembre de 1866, ha sido comentado al principio de este estudio.

Le Corsaire (“El Corsario”), cuyo estreno, que había tenido lugar en la Ópera de la rue Le Pélétier, el 23 de enero de 1856, fue repuesto en el Palais Garnier el 21 de octubre de 1867, con motivo de la Exposición Universal. La música es de Adolphe Adam, excepto el “divertimento” del segundo acto que es de Léo Delibes; el argumento es de Jules-Henri Vernoy de Saint Georges, inspirado en un poema de Lord Byron; la coreografía de Joseph Maziler.

Coppelia, ou La fille des jeux d'émail (“Coppelia o La muchacha de ojos de esmalte”), se estrenó el 25 de mayo de 1870, con música de Léo Delibes, argumento de Arthur Saint-Léon y Charles Nuitter, basado en uno de los cuentos de E.T.A. Hoffman, y coreografía de Arthur Saint-Léon. Giuseppina Bozzacchi, una de las jóvenes alumnas del ballet de la Ópera, que acababa de cumplir dieciséis años, interpretó el papel de Swanilda (Eugénie Fiocre interpretaba el de Franz). Se esperaba de Giuseppina que tuviese una gran carrera pero enfermó de cólera durante el cerco de París en la guerra franco-prusiana y murió el mismo día que cumplía diecisiete años. A este ballet se le

considera el primer ejemplo del llamado, “ballet sinfónico”. Ha sido el título que más veces se ha interpretado en la Ópera Garnier.

Sylvia, inicialmente titulado *Sylvia ou La Nimphe de Diane*, (“Silvia o la Ninfa de Diana”), se estrenó el 14 de junio de 1876, con música de Léo Delibes, argumento de Jules Barbier y Jacques de Reinach, basado en el poema de Torcuato Tasso, *Aminta*; la coreografía, como la de la mayoría de los ballets que van a ser estrenados en esos años, es de Louis Mérante, maestro de ballet y coreógrafo en la Ópera de la *rue Le Peletier* y, tras su destrucción, continuaría con ambos cometidos en el Palais Garnier. Degas le retrató vestido con su traje blanco y el indispensable bastón para marcar el “tempo” sobre el suelo de tarima (el suelo que siempre ha cuidado tanto el pintor), en *Foyer de danza* (1871. Nueva York. Metropolitan Museum of Art), y en *Foyer en la Ópera de la rue Le Peletier* (1872. París. Musée d’Orsay). *Sylvia* es el primer ballet que se presentó en la nueva Ópera tras su inauguración. Especialmente famoso es el “pizzicato” del tercer acto, frecuentemente exigido en las audiciones de las grandes escuelas de ballet. Esta pieza también se ha venido utilizando, en ocasiones, en las bandas sonoras de dibujos animados (una de las más recientes ha sido en la película de Chris Noonan, de 1995, *Babe, el cerdito valiente*).

El Fandango, ballet-pantomima al que nos hemos referido anteriormente y de cuyo argumento, recordemos, eran autores Henri Meilhac y Ludovic Halévy³¹. (Ambos, fueron, así mismo, autores del libreto de la ópera, *Carmen*, de Georges Bizet, a partir de la novela de Prosper Mérimée, cuyo estreno había tenido lugar en la Ópera Cómica, el 3 de marzo de 1875).

Yedda, con música de Olivier Métra, argumento de Philippe Gille, Arnold Mortier y Louis Mérante, y coreografía de este último, se estrenó el 17 de enero de 1879. Con este ballet se dio a conocer en París la gran bailarina española Rosita Mauri de la que hemos hablado más arriba.

La Korrigane, (“La Korrigana”: joven hada-duende de las leyendas de Bretaña), se estrenó el 1 de diciembre de 1880, con música de Charles-Marie Widor (que incluiría una celesta en la instrumentación adelantándose doce años a Tchaikovsky en la “Danza del Hada de Azúcar” de *El Cascanueces*); con coreografía de Louis Mérante, y argumento de François Coppée, creado expresamente para Rosita Mauri.

El 6 de marzo de 1882, tuvo lugar el estreno de *Namouna*, con música de Edouard Lalo, argumento de Charles Nutter y Lucien Petipa, basado en una de las primeras poesías de Alfred de Musset de igual título, y con coreografía de Lucien Petipa. En su estreno,

Namouna tuvo un éxito relativo. El público y los críticos consideraron que la música era “demasiado sinfónica”, es decir, no encajaba con la música que se venía componiendo para ballet. Lalo extrajo dos suites del ballet, a fin de que la obra pudiera interpretarse en las salas de concierto. En *Namouna* destaca su colorida instrumentación (Charles Gounod ayudó a terminarla), que incluye címbalos, castañuelas y pandereta, anticipando la paleta orquestal de Maurice Ravel. Entre todos los números debemos resaltar el original solo de “El Cigarrillo” en el que Namouna baila un vals mientras enrolla un cigarrillo para su amado, y también la atmósfera de calma y sopor mediterráneo de “La Siesta” que el propio Lalo tituló también *Dolce far niente*³²

La Farandole, se estrenó en 1883, con música de Théodore Dubois, argumento de Philippe Gille y Arnold Mortier, y coreografía de Louis Mérante. Tras el estreno de este ballet, *Le Figaro* se refirió no sólo a las grandes dotes de la bailarina Rosita Mauri, sino también ensalzaba su personalidad: ... *ce don précieux d’être sympathique à tous* (ese precioso don de ser simpática con todos)³³.

El ballet-arlequinada, *Les Jumeaux de Bergame*. (“Los gemelos de Bérgamo”), con música de Théodore de Lajarte, coreografía de Louis Mérante y argumento de este último y Charles Nutter, basado en la farsa de Jean-Pierre Claris de Florian, se presentó, en 1864, como ópera cómica; como ballet se estrenó en el Casino de Paramé, en Bretaña, el 2 de agosto de 1885. La primera representación en París tuvo lugar el 26 de enero de 1886. Degas debió asistir a alguna de las representaciones del Casino de Paramé, puesto que los seis pasteles que realizó sobre el arlequín que apalea a su hermano, están fechados entre 1884-1885³⁴.

Les Deux Pigeons se estrenó el 18 de octubre de 1886, junto con una reposición en la misma “soirée” de la ópera, *La Favorita*, de Gaetano Donizetti. El autor de la música era André Messager, que dedicaría el ballet a Camille Saint-Saëns, quien, en ese mismo año, había alcanzado un enorme éxito con *El carnaval de los animales*. Los autores del argumento del ballet, basado en la fábula de La Fontaine del mismo título, fueron Louis Mérante y Henri de Régnier, y el responsable de la coreografía, Louis Mérante. Rosita Mauri bailó el papel de la protagonista femenina, Gourouli, y Marie Sanlaville, el papel del protagonista masculino, Pepio, que “abandona el nido” en busca de aventuras. Marie había bailado anteriormente papeles principales en *La Source*, *Sylvia*, y en *Les Jumeaux de Bergame*.

Tras la muerte de Mérante, el 17 de julio de 1887, le sucede el coreógrafo belga, Joseph Hansen, que en años anteriores había trabajado en el Théâtre de la Monnaie de Bélgica,

en el Bolschoi de Moscú y en el Alhambra de Londres, terminando su carrera en la Ópera de París donde permaneció desde 1887 hasta su muerte en 1907. Uno de sus ballets más destacado fue *La Tempête* (La Tempestad), estrenado el 19 de junio de 1889, con música de Ambroise Thomas y argumento de Jules Barbier, basado en la obra del mismo título de William Shakespeare.

Habían transcurrido casi tres años desde el estreno de *Les Deux Pigeons* sin que se estrenara un nuevo ballet en la Ópera Garnier. Las adversas críticas que recibió *La Tempête*, iniciaron el debate sobre el futuro del ballet como género nacional. Este ballet se había anunciado como “el ballet del futuro”, pero resultó ser el más ligado al pasado. Se había intentado satisfacer a todos los gustos pero, en lugar de un gran sinfónico-coreográfico-lírico ballet, era un saco donde cabían todo tipo de elementos sin ninguna homogeneidad. El “ballet de l’avenir” (el ballet del porvenir), así se anunciaba, continuaba siendo el ballet-pantomima del pasado con todos sus excesos, incluso con una mirada al siglo XVII, a la ópera-ballet de Campra, Lully o Rameau³⁵. Rosita Mauri, que seguía siendo la estrella de la compañía, bailó el papel de Miranda.

Otras creaciones de Joseph Hansen, antes del cambio de siglo, que tuvieron a la española como bailarina estrella, fueron: *Le Rêve*, *La Maladetta* (“La Maldición”), *L’Étoile* (“La Estrella”). La función de despedida de la bailarina española fue con este último título.

En las últimas décadas del siglo XIX, el ballet, en París, comenzó a declinar. Paul Bourcier, refiriéndose a esta situación había tachado a *La Korrigane*, de “bretonade” y a *Yedda*, de “japonaisserie”. Este mismo autor, refiriéndose al “pas de deux” de *El Corsario*, dice que es discutible su autenticidad y que por lo que nos ha llegado se puede constatar que la escuela francesa estaba en coma. Sólo salva a *Les Deux Pigeons*, gracias a la música de Messager³⁶.

A finales de siglo, París ya no era el centro europeo de la danza, éste se había trasladado a San Petersburgo. El bailarín y coreógrafo francés, Charles Didelot, es considerado como el auténtico fundador de la escuela rusa. Didelot ejerció como maestro de ballet en 1801 y sus enseñanzas continuaron durante treinta y cinco años más. Otros franceses llegarían después: Alexis Blache, Jules Perrot y Arthur Saint-Léon. En la compañía de este último, primero como bailarín y después como maestro de baile adjunto, un marsellés, Marius Petipa, llevará al ballet ruso a alcanzar una técnica y un estilo propio convirtiéndole en la cuna de la escuela académica. Pero, es necesario recordar también a

dos coreógrafos, no franceses, que llegaron a Rusia, el danés Christian Johannsen, sucesor de Didelot y continuador de la tradición francesa, y el italiano Enrico Cecchetti, segundo maestro de danza junto a Marius Petipa e importador de la escuela italiana. (Cecchetti fue maestro de Anna Pavlova, Leonidas Massine y Serge Lifar, entre otras grandes figuras de la primera mitad del siglo XX).

La mayoría de las bailarinas de la Ópera de París se habían trasladado a Rusia y el intendente se vio obligado a contratar bailarinas italianas como, Aida Boni, Pierina Legnani, Rita Sangalli o Carlotta Zambelli; esta última, conocida como la “Grande Mademoiselle”, estrella de la Ópera desde 1894 hasta 1930, continuó impartiendo clases hasta 1955. (En la Ópera Garnier, la sala de ensayo de las primeras bailarinas lleva el nombre de “Rotonda Zambelli”)³⁷.

Las cuatro bailarinas se habían formado en la escuela de Carlo Blasis y Enrico Cecchetti. Todas ellas se caracterizaban por emplear especialmente pasos de virtuosismo, tales como *fouettés* y *pirouettes sur pointes*. Pierina Legnani fue la primera en conseguir los 32 *fouettés*³⁸ en el cisne negro del tercer acto de *El Lago de los Cisnes*, en el Teatro Mariinsky de San Petersburgo; de ella aprendería la extraordinaria bailarina rusa Mathilde Kschessinska³⁹, amante del joven zar Nicolás II. Mathilde terminó convirtiéndose en gran duquesa al contraer matrimonio con el gran duque Andrei Vladimirovich Romanov, (algo totalmente predecible dado que el público peterburgués pertenecía casi exclusivamente a la nobleza).

Recordemos a otro italiano, el coreógrafo Luigi Manzotti, cuyos ballets, creados a caballo entre los dos siglos y representados no sólo en La Scala sino en numerosos teatros a los que Manzotti fue invitado, no son especialmente dignos de destacar, excepto dos títulos que se alejaban, años luz, de cualquiera de las tramas de los argumentos del ballet romántico: *Excelsior* y *Deporte*.

Excelsior, (según las estadísticas, el ballet más veces representado y repuesto, por delante de *El Cascanueces* y *El Lago de los Cisnes*), se estrenó en la Scala de Milán en 1881. Más de quinientos bailarines aparecían en el escenario, glorificando al mismo tiempo, al telégrafo, la pila eléctrica, la construcción del canal de Suez y el túnel del Simplon. “La Civilización” y “La Luz eléctrica” eran los dos papeles estelares femeninos mientras que el papel de malvado, “El Oscurantismo” (que resulta finalmente derrotado), estaba a cargo de un bailarín vestido de inquisidor⁴⁰. *Excelsior* no era un ballet romántico; en palabras de Artemis Markenssinis, “... se trataba del producto de la

gran ilusión reformista, un monumento a la inteligencia del hombre, una alabanza destinada a los progresos que cambian el curso de los acontecimientos y de la ciencia”⁴¹.

Deporte, estrenado en La Scala de Milán, en 1897, contaba con tres figuras estelares: dos bailarinas y un bailarín vestidos con ropa deportiva de la época. En escena aparecía, desde una regata en Venecia hasta una ascensión al Mont Blanc⁴².

Terminamos este panorama del ballet en la Ópera de París durante el último tercio del siglo XIX, con un poema del propio Edgard Degas⁴³, cuya pasión por la danza la trasladó a sus poemas, como el inspirado en la escultura que había sido considerada modelo de fealdad: *Petite danseuse de quatorze ans* (1878-1881. Washington. National Gallery of Art).

La Petite Danseuse

*Elle danse en mourant, comme autor d'un roseau,
D'une flûte où le vent triste de Weber joue;
Le ruban de ses pases s'entortille et se noue,
Son corps s'affaisse et tombe en un geste d'oiseaux.*

*Sifflent les violons. Fraîche, du bleu de l'eau,
Sylvana vient, et la curieuse s'ébrou.
Le bonheur de revivre et l'amour pur se joue
Sur ses yeux, sur ses seins, sur tout l'être nouveau,*

*Et ses pieds de satin brodent, comme l'aiguille,
Des dessins de plaisir. La capricante fille
Use mes pauvres yeux, à la suivre peinant.*

*D'un rien comme toujours cesse le beau mystère:
Elle ramène trop les jambes en sautant:
C'est un saut de grenouille, et j'en sors de colère.*

(“La Pequeña bailarina”)

(“Danza muriendo, como alrededor de una caña,
De una flauta donde suena el viento triste de Weber;
La cinta de sus pasos se enreda y se hace un nudo,
Su cuerpo se hunde y cae como un pájaro.

Silban los violines. Fresca como el azul del agua
Sylvana viene, y la curiosa se sacude.
La felicidad de revivir y el amor puro están sonando
Sobre sus ojos, sus senos, sobre todo el nuevo ser,

Y sus pies de raso bordan, como la aguja,
Dibujos de placer. La saltarina niña
Usa mis pobres ojos, que continúan penando.

Pero con un gesto cesa siempre el bonito misterio
Encoge demasiado las piernas al saltar:
Es un salto de rana, y me invade la cólera”)⁴⁴.

NOTAS

1. J.-G. Noverre; *Lettres sur la Danse et sur les Ballets par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, & c. Aimé Delaroche*. Lyon, 1760. Lettre I, pp. 1-2; facs. de la edición original. Ed. Paleo. Clermont-Ferrand, 2009 (también en versión on-line). Este tratado fue editado al mismo tiempo que en Francia, en Stuttgart, donde residían los duques de Wurtemberg. Jean-Georges Noverre, bajo la forma de cartas, abordó en su obra todos los aspectos de la danza de la época, sin olvidar incluir serias críticas a la Ópera de París. Este bailarín y posteriormente maestro y teórico de la danza, proclamó la necesidad de emocionar al espectador, inspirándose en la forma de actuar de David Garrick a quien había conocido en Londres (hemos hablado de este actor en el estudio de *Retrato de grupo con sir Elijah y lady Impey*, de Johan Zoffany, (Siglo XVIII. Pintura Inglesa. Apartado La Música y lo Humano). Noverre fue el creador del “ballet de acción” en donde el argumento es expresado únicamente por la danza y la mímica, sin la ayuda de una explicación cantada o hablada. Así mismo, simplificó los trajes de los bailarines e impulsó la supresión de las máscaras para que los espectadores pudieran contemplar las expresiones de sus rostros. Las máscaras se dejarían de utilizar definitivamente, a partir de 1773.

2. El escultor Jean-Baptiste Carpeaux realizó, en 1869, el busto de Eugénie Fiocre (París, Musée d’Orsay), en el que se puede apreciar la belleza de esta bailarina, lo mismo que en otro retrato en torno a 1866-1867, (actualmente en paradero desconocido), del artista alemán, Franz Xaver Winterhalter, pintor de la realeza, entre cuyas obras más conocidas destacan: *La Emperatriz Eugenia rodeada de sus damas de compañía* (1855. Compiègne. Musée national du Palais de Compiègne), los retratos de la emperatriz Isabel de Austria, familiarmente llamada Sissi, y entre ellos, especialmente el conocidísimo, *La emperatriz Isabel de Austria con estrellas de diamantes en su pelo* (1864. Viena. Hofburg, Sissi Museum), y el retrato de *Isabel II con su hija la infanta Isabel*, (1852. Madrid. Palacio Real).

3. La destrucción del Teatro de la Ópera de la *rue Le Peletier* en la noche del 28 al 29 de octubre de 1873, aceleró la terminación del Palacio de la Ópera de Charles Garnier, que se inauguró algo más de un año después, el 5 de enero de 1875. Durante este período, otros teatros: l’Opéra Comique, le Théâtre-Lyrique y le Théâtre de la Gaité, ofrecieron espectáculos líricos y ballet pero no “gran ópera”. (Quince años antes, el 14

de enero de 1858, a la entrada de la Ópera, se había detenido la carroza del emperador Napoleón III y la emperatriz Eugenia con su cortejo; en ese momento, el revolucionario y patriota italiano Felice Orsini y sus dos cómplices, lanzaron tres bombas que causaron numerosas víctimas y destrozos. La pareja imperial resultó ilesa, aunque el vestido de la emperatriz quedó totalmente cubierto por la sangre del ayuda de campo de Luis Napoleón. Tras recobrase la calma, los esposos entraron en el teatro y ocuparon su palco. *Fidelio* se desarrolló según el programa previsto, en honor del gran barítono Eugène Massol que se retiraba de la ópera y era su función de despedida. Véase, R. Golicz: *The English Life of Louis-Napoleon Bonaparte*, cap. IX, “1858: The Orsini Affair”. Don Namor Press. Farnham, 2007).

4. La guzla es un cordófono semejante al rabel que en lugar de pulsarse se frota con un arco; consta de una sola cuerda y el intérprete, para tañerlo, se sienta en el suelo con las piernas cruzadas. Este instrumento es una muestra del enorme interés por el exotismo que reinaba en los ambientes artísticos del París de la época; prueba de ello son las numerosas creaciones de escritores y músicos que acudieron a la guzla, bien como protagonista o de forma destacada en sus obras. Prosper Mérimé publicó una recopilación de poesías bajo el título, *La Guzla ou Choix de poésies illiryques recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie, et l’Herzégowine* (“La Guzla o Selección de poesías ilíricas recopiladas en Dalmacia, Bosnia, Croacia y Herzegovina”). F.-G. Levrault. París, 1827. Dos años antes, había publicado una novela, *Le théâtre de Clara Gazul* (“El teatro de Clara Gazul”), pero Mérimée no destinó esta obra (que fue un fracaso comercial), a la escena; en cambio, la crítica se entusiasmó con este original texto sobre la comedianta española Clara Gazul. *La Guzla* (anagrama de Gazul), está basada en veintiocho baladas de un “guzlar” dalmata, Hyajinthe Maglanovich, personaje imaginario creado por Mérimé, y supuestamente extraídas de diversas leyendas de las provincias ilíricas. En el ámbito musical, la guzla dio lugar a la ópera cómica en un acto, *La guzla de l’émir*, del organista, profesor y teórico, Théodore Dubois, con argumento de Jules Barbier y Michel Carré, su estreno tuvo lugar el 11 de febrero de 1878, en el Théâtre Royal de la Monnaie de Bruselas. Georges Bizet también compuso una ópera (cumpliendo uno de los estatutos de la Ópera Cómica de París, que obligaba a presentar cada cierto tiempo óperas en un acto a los ganadores del Premio de Roma), con el mismo título que la ópera de Dubois y con libreto de los mismos autores. Los ensayos de esta nueva versión comenzaron a principios de 1862. Sin embargo, Bizet prefirió aceptar otro encargo del Théâtre Lyrique, pues le pareció que tendría el éxito

más asegurado con la trama de otra historia igualmente exótica: *Los pescadores de perlas*. El compositor retiró inmediatamente *La guzla de l'émir*, que nunca llegó a estrenarse, y cuya música se ha perdido. (Rafael Banús; Programa de mano de *Los pescadores de perlas*, versión de concierto. Teatro Real de Madrid, 25, 28 y 31 de mayo de 2013).

5. R. Kendall y J. De Vonyard; *Degas et les danseuses. L'image en mouvement*. Skira-Flammarion. Paris, 2011, p. 27.

6. Véase, M. Daniel, colab. E. Parry y Th. Reff. Catálogo de la exposición, *Edgar Degas, Photographer*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. París, Bibliothèque Nationale de France. Octubre 1998-Enero. 1999. En el estudio de Nadar, situado en el nº 35 del *Boulevard des Capucines*, el 15 de abril de 1874, el grupo de artistas que habían sido rechazados por el jurado del Salón, expusieron sus obras.

7. R. Kendall y J. DeVonyard; *op. cit.*, pp. 16, 19.

8. *Ibid.*, pp. 37, 38.

9. *Ibid.*, p. 27.

10. Se sabe que Degas presenció esta ópera en varias ocasiones, concretamente seis veces entre 1885 y 1892; su nombre aparece en el registro de abonados de la Ópera. Véase, "Degas à l'Opéra" en *Dégas inédite*. H. Loyrette dir.; Actas del coloquio *Degas*. Musée d'Orsay-École du Louvre. 18-21 abril, 1988. La Documentation française. París, 1989, pp. 59-63.

11. Maria Taglioni fue una de las primeras bailarinas (muchos defienden que fue la primera), en emplear la técnica de puntas. Su padre el bailarín y coreógrafo, Filippo Taglioni, creó para ella el ballet en dos actos *La Sylfide*, estrenado en la Ópera de París, el 12 de marzo de 1832, con música de Jean Madeleine Schneitzhoeffter y argumento de Adolphe Nourrit. *La Sylfide* fue la primera de las muchas contribuciones del ballet al Romanticismo y marcó una nueva era de la coreografía. A partir de *Roberto el Diablo* "la ópera fue entregada a los gnomos, las ondinas, las salamandras, las ``nixis'', ``wilis'' y ``péris'', a todo ese extraño y misterioso mundo que tan maravillosamente se presta a las fantasías del *maître de ballet*" (C. W. Beaumont: *Breve Historia del Ballet*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1949, p. 26). Sobre los ballets estrenados o representados en la Ópera de París véase, S. Pitou: *The Paris Opéra: An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers. Growth and Grandeur, 1815-1914*. Greenwood Press. Nueva York, 1990.

12. En la *attitude* la posición puede ser también, *devant* (con la pierna levantada hacia delante), o *effacée* (con la pierna levantada hacia un lado). Sobre el vocabulario del ballet véase: G. Guillot y G. Prudhommeau; *Gramática de la danza clásica*. Hachette. Buenos Aires, 1974.

13. A. Salazar; *La Danza y el Ballet*. Fondo de Cultura Económica. México D. F. 2ª ed. 1994, p. 201. La gran bailarina vienesa Fanny Essler, rival de María Taglioni, fue quien adaptó al ballet los bailes folklóricos que se denominarían más tarde, “danzas de bravura”. Esta bailarina incluyó “La Cachucha”, el baile andaluz acompañado de castañuelas, en el ballet *Le diable boîteux* (“El diablo cojuelo”), basado en la novela de Luis Vélez de Guevara del mismo título, estrenado en la Ópera de París el 1 de junio de 1836, con música de Casimir Gide, coreografía de Jean Corelli y argumento de Henri Butat de Gurguy y Adolphe Nourrit. Fanny Essler había aprendido este baile, tiempo atrás, de la bailarina española Dolores Serral, que había asombrado a los parisinos con este baile andaluz. En 1834, Mariano Camprubí y Dolores Serral fueron contratados por la Ópera de París y nombrados primeros bailarines; ambos enseñaron la técnica de la danza bolera a bailarines extranjeros que después la incorporaron a su repertorio. Años más tarde, Mariano Camprubí volvió a triunfar en París con Lola de Valencia cuyo retrato debemos a Édouard Manet. (Artemis Markessinis: *Historia de la Danza desde sus Orígenes*. Esteban Sanz. Madrid, 1995, p. 113). La interpretación que hizo Fanny Essler de “La Cachucha”, en un primer momento desconcertó al público de París, que terminaría aplaudiendo entusiasmado. Esta variación, muy pronto se convirtió en la danza de bravura más aclamada de la Esler. (En el Victoria and Albert Museum de Londres se conserva un grabado de la bailarina en el que aparece caracterizada como Florinda en *Le diable boîteux*, con las casatañuelas en sus manos).

14. R. Kendall y J. DeVonyard; *op. cit.*, pp. 59 y 64.

15. La escuela bolera comenzó a gestarse a mediados del siglo XVI, configurándose en el XVIII y alcanzando su mayor momento de difusión y desarrollo en el XIX y principios del XX. En el siglo XVIII triunfaba el fandango pero también se asomaban a las tablas “El Zorongo”, “La Guaracha”, “El Bolero” y “Las Seguidillas boleras”. Entre todos estos bailes, el que se tomó como referencia fue el bolero, que incluía más pasos y figuras y por ello, se convirtió en la base del repertorio inicial de la escuela bolera. En el siglo XIX, se incorporaron otros bailes andaluces como, “El Olé”, “El Jaleo de Jerez”, “La Rondeña”, “Las Seguidillas mollaras”, “El Vito”, “Los Panaderos”, “Las Peteneras” y “La Cachucha”, a la que nos hemos referido en nota 13.

16. Ver notas, 24 y 31.

17. Marius Petipa, lo presentó un año más tarde para su debut en San Petersburgo, pero la versión definitiva es de 1881, de la que sólo ha perdurado hasta nuestros días el *gran pas à deux*. Fue este gran coreógrafo quien fijó la estructura del *pas à deux*: “entrée”, “adagio”, “variaciones” y “coda” (R. Espada: *La danza española: su aprendizaje y conservación*. Esteban Sanz. Madrid, 1997, p. 64). En el siglo XX, otros coreógrafos como Balanchine, Danilova y Nureyev, introdujeron nuevas coreografías en determinados pasos para mayor lucimiento de los solistas. (La versión de Oleg Vinogradov, realizada en 1978, para el Ballet de Kirov, continuó interpretándose en la Ópera de París, entre 1980 y 2000. En 2001, se montó y grabó otra versión de Pierre Lacotte que integra la versión original y el *pas de deux* de Petipa; se volvió a representar en noviembre de 2010).

18. R. Thomson; *Edgar Degas: Waiting*. J. Paul Getty Museum. Malibú -California-, 1995, p. 5.

19. Existe una gran confusión sobre la fecha de nacimiento de Rosita Mauri. Se ha venido suponiendo que había nacido en Reus; la fecha más barajada era la del 15 de septiembre de 1856, si bien, Ferran Canyameres y Joseph Iglèsies han aportado documentos y publicaciones que acreditan su nacimiento en Palma de Mallorca, como es la partida de bautismo conservada en la parroquia de San Nicolau de esa ciudad donde figura como fecha de bautismo el 15 de septiembre de 1850. En el *Diccionario del Ballet* editado en Barcelona en 1955, bajo la dirección de Sebastià Gasch, aparece como nacida en Reus el 15 de septiembre de 1849; otra fecha incluida en algunas publicaciones es diciembre de 1855. La bailarina aparece inscrita en un documento que se exigía a los extranjeros residentes en París, como nacida en Palma de Mallorca el 15 de septiembre de 1861, aunque los dos últimos dígitos aparecen enmendados. A todo ello hay que añadir otro elemento de confusión: la tradición de bautizar con varios nombres a los niños, y así, aparecen inscritas por los mismos años en Reus, en la iglesia de San Pere, otras dos Rosas Mauri, y, según los dos autores citados en primer lugar, probablemente serían primas entre sí. (F. Canyameres y J. Iglèsies: *La Dansarina Roseta Mauri: (1850-1923)*, “Indagacions”, vol I. Asociación de Estudios Reusenses. Reus, 1971, pp. 23-29, (también *on-line*).

20. R. Kendall y J. DeVonyard; *op. cit.*, p. 57.

21. Incl. en *ibid.*, p. 57. (Ch. Baudelaire; *Oeuvres complètes*. Ed de C. Pichois, 2 vol., Gallimard. Paris, 1975-1976, vol. II, p. 334).

22. E. H. Destaville; *Esmée Bulnes: maestra incansable*. Balletin (sic) Dance Ediciones. Buenos Aires, 2010, p. 14. Carlo Blasis estudió también música, arquitectura, dibujo, geometría, anatomía y poesía. A través de su actividad profesional y pedagógica, contribuyó al perfeccionamiento del ballet, cuya técnica, codificación e historia, recogió en dos manuales: *Traité élémentaire, Théorique, et pratique de l'art de la danse* (“Tratado elemental, Teórico y práctico del arte de la danza”), editado en Milán, en 1820, y *The Code of Terpsichore* (“El Código de Terpsícore”), editado en Londres, en 1828. En este último hizo uso de sus conocimientos de anatomía y geometría, y recogió en sus dibujos las posiciones básicas para el desarrollo de una buena técnica. Todavía hoy, ambos tratados son referencia en la enseñanza del ballet clásico. A Blasis también se le debe la técnica para evitar el mareo al girar, mediante la cual, el bailarín gira su cabeza más rápido que el resto del cuerpo lo que le permite mantener más tiempo el enfoque en un punto determinado. En 1855, creó la "barra" y ejemplificó su uso con el fin de facilitar el aprendizaje y perfeccionamiento de los bailarines. También determinó el proceso a seguir en las clases de ballet, comenzando con ejercicios en la barra, seguidos por un trabajo central o principal y terminando en combinaciones “allegro” con amplios desplazamientos a través de la sala de ensayos.

23. Véase, J. Rewald; *Degas's complete sculpture: catalogue raisonné*. Alan Wofsy Fine Arts. San Francisco, 1990. En la exposición, *Degas. El proceso de la creación*. Madrid. Fundación Mapfre. Octubre 2008-Enero 2009, se exhibieron setenta y tres esculturas del artista pertenecientes al Museu de Arte de Sao Paulo.

24. Edgar Degas fue muy amigo del escritor y hombre de teatro Ludovic Halévy e incluso comenzó a ilustrar una de sus publicaciones, la serie popular, *La Famille Cardinal* (1883), en la que dos bailarinas de origen humilde culminan esa doble carrera conforme al ideal de su madre. El pintor abandonó el proyecto, pero la figura de esa mujer vieja, vestida de negro, que vigila a sus hijas, evoca claramente la novela de Halévy. (R. Kendall y J. DeVonyard; *op. cit.*, p. 46).

25. R. Huyghe y L. Huyghe; *Degas*. Flammarion. París 1953, comentario a fig. 22. Véase también, R. Salas: “Sangre y odio sobre el tul”. *El País Semanal*, nº 190, domingo, 24 de febrero de 2013, pp. 50-59.

26. A. Salazar; *op. cit.*, p. 209.

27. N. Roqueplan; *Nouvelles à la main*, 9 vol. Lacombe. París 1840-1844; incl. en V. Valentin; *L'art choréographique occidental, une fabrique du féminin*. L'Harmattan. París, 2013, pp. 86, 87. Nestor Roqueplan director sucesivamente del *Théâtre des*

Variétés, de *l'Opéra* y de *l'Opéra-Comique*, entre 1840 a 1860, es también autor de dos libros plagados de humor: *Regain de la vie parisienne*, y *Les Coulisses de l'Opéra*. A las pequeñas bailarinas se les llamó “ratas” a causa del ruido que hacían con sus zapatillas sobre el suelo de tarima de la Ópera Garnier. Actualmente, la formación de las/los *petits rats* tiene lugar en la Escuela de Danza de la Ópera de París, ubicada en un moderno edificio, en Nanterre. En esta institución, gratuita, trabajan 162 aspirantes a estrella. La mayoría de los bailarines de la Ópera de París han sido *petits rats*. Estos alumnos, entre ocho y trece años, deben someterse a un riguroso examen de ingreso en el que el primer criterio que tienen en cuenta en las audiciones es el físico. La actriz y escritora francesa Odette Joyeux publicó una novela sobre las pequeñas bailarinas y con frecuencia, frustradas niñas (O. Joyeux: *Côte jardin, Mémoires d'un rat*. Gallimard. París, 1951), que sería llevada a la TV francesa, en 1966, con el título *L'Age heureux*. Tras el éxito de esta serie, se filmó, en 1975, una segunda versión titulada *L'Age en fleur*. Véase también, S. Goldman Rubin: *Degas and the Dance. The Painter and the Petits Rats perfecting their Art*. Harry N. Abrahams, Publishers. Nueva York, 2002.

28. R. Kendall y J. DeVonyar, *op. cit.*, p. 53.

29. Maria Taglioni lució por primera vez en el ballet *La Sylfide*, un modelo diseñado por Eugène Lamy, consistente en un corpiño ceñido que dejaba al descubierto el cuello y los hombros y una falda acampanada de varias capas realizada en muselina blanca que le llegaba casi al tobillo. El conjunto se completaba con unas mallas de color rosado y zapatillas de raso. La punta de las zapatillas no estaba armada, su solidez la aportaba el “reprisage” (zurcido) de la punta, si bien, debemos tener en cuenta que en esa época, las “pointes” se utilizaban sólo en determinados momentos; por ejemplo, para sugerir que la bailarina se deslizaba sobre el agua o para dar la sensación de permanecer en el aire como si fuera un pájaro o un ser etéreo no sujeto a las leyes de la gravedad. (C. W. Beaumon; *op. cit.*, p. 26). Este atuendo llegaría a convertirse en el uniforme obligado del ballet romántico. El tutú “tardo-romántico” o “a la italiana”, consistente en una falda corta y rígida, en forma de vaporosa corola a la altura de las caderas de la bailarina, dejó al descubierto las piernas en toda su longitud; suele ser blanco, aunque en ocasiones, también se utiliza de otros colores.

30. F. Canyameres y J. Iglèsies; *op. cit.*, p. 92. El 2 de agosto de 1863, en *Le Moniteur*, Théophile Gautier escribió una apasionada crónica del entierro de Emma Livry. Algunos han llegado a pensar que *La Muette de Portici* es una ópera maldita pues también estaba programada la noche del 14 de enero de 1858, fecha del atentado sufrido

por el emperador Napoleón III y su esposa Eugenia de Montijo (comentado en nota 3). Casi veinte años antes de este suceso, el 25 de agosto de 1830, en una representación en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas, estalló una revuelta que se convirtió en la señal de partida de la Revolución belga con la que los ciudadanos de ese país lograrían conseguir la independencia.

31. En torno a los años en que Degas realizó nuestra *Bailarina verde*, su amigo Ludovic Halévy recibía en su piso de la calle Douai, al todo-París artístico y literario (“los jueves de Ludovic”). Allí acudían, entre otros, Edgard Degas, Gustave Moreau, Édouard Manet, Charles Gounod, Guy de Maupassant o el conde Robert de Montesquiou; en este poeta simbolista, autor de novelas, dramas, ensayos, y afamado *dandy*, se inspiraría Marcel Proust para el personaje del barón de Charlus de su novela *En busca del tiempo perdido*.

32. Serge Lifar, en 1943, creó *Suite en blanc*, su ballet más frecuentemente programado, con música extraída de la partitura de Lalo. Lifar suprimiría el argumento y lo convertiría en uno de los primeros ballets abstractos del repertorio.

33. Incl. en *Dictionary of Artist's Models* edic. J. Berk y J. Banham, Routledge. Londres, 2001, entr. Mauri, Rosita.

34. Véase, “Harlequin”, en el catálogo de la exposición *Degas*. París. Galeries nationales du Grand Palais. Febrero-Mayo 1988; Ottawa. National Gallery of Canada. Junio-Agosto 1988; Nueva York. The Metropolitan Museum of Art. Septiembre 1988-Enero 1989, pp. 431-432.

35. A. Fauser: *Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair*. University of Rochester Press. Rochester (Nueva York), 2005, pp. 97, 98.

36. P. Bourcier: *Histoire de la Danse en Occident*, vol. 2. Éditions de Seuil. París, 1974, 2ª ed. 1994, p. 24.

37. I. Guest: *Le Ballet de l'Opéra de Paris*. Flammarion, Paris, 1976, p. 140.

38. Un *fouetté* (latigazo), es un giro en el que los bailarines se mantienen sobre una pierna (las bailarinas lo ejecutan en punta y los bailarines en media punta) y utilizan la otra pierna, en forma de látigo, para impulsar la rotación del cuerpo.

39. Anna Pavlova, pese a cosechar grandes triunfos, nunca quiso realizar los 32 *fouettés*.

40. R. Salas: “El Ballet de la Scala de Milán triunfa en París con la reconstrucción de 'Excelsior'. Una historia de éxitos decimonónicos”. *El País*, 11-enero-2002.

41. A. Markenssinis: *Op. cit.*, pp. 115, 116.

42. *Ibid.*, p.116.

43. Uno de los manuscritos autógrafos del poema *La Petite Danseuse* (h. 1888), escrito con pluma y tinta marrón, perteneciente a una colección privada, ha sido recientemente subastado en la sala Sotheby's de Nueva York (3 de junio de 2014). Este manuscrito es uno de los ocho sonetos que Degas escribió, entre 1888-1889, y regaló a familiares y amigos. Fue publicado por primera vez en el libro de su amigo, Paul Lafond (P. Lafond: *Degas*. H. Floury. París, 1918, p.132; también en versión *on-line*), en el que el verso nº 12 dice: *Mais d'un signe toujours cesse le beau mystère*, mientras que en el manuscrito subastado aparece: *D'un rien comme toujours cesse le beau mystère*. Los ocho poemas han sido, así mismo, publicados por su biógrafo, Paul-André Lemoisne (P. A. Lemoisne: *Degas et son oeuvre*, Brame et de Hauke, París, 1946-1949, vol.1, p. 211); y por su sobrino nieto Jean Nepveu-Degas (E. Degas: *Huit sonnets d'Edgar Degas*. Prefacio de J. Nepveu-Degas. La Jeune Parque. París, 1946, pp. 31, 32). También lo incluiría Paul Valéry, (P. Valéry: *Degas, Danse, Dessin*, Gallimard. Paris, 1998, p. 147; 1ª ed. de Ambroise Vollard, 1936). En cada caso, aparece alguna ligera variación.

44. Más adelante, en Datos Biográficos, comentamos esta obra.

DATOS BIOGRÁFICOS

Hilaire-Germain-Edgard de Gas (el pintor uniría los dos vocablos de su apellido para disimular su ascendencia ilustre), nació en París, el 19 de julio de 1834, en el seno de una familia de la alta burguesía. Su padre, Laurent-Pierre-Auguste de Gas, banquero de origen italiano, hombre muy culto, experto en arte, y gran aficionado a la música¹, descubrió a su hijo primogénito, los grandes maestros de la historia del Arte, no sólo durante sus frecuentes visitas al Museo del Louvre, sino también, a lo largo de sus viajes por Francia e Italia, lo que resultó fundamental para la formación artística de Edgard.

El pintor realizó sus estudios de enseñanza secundaria, interno, en el prestigioso liceo parisino, Louis-le-Grand, donde destacó por su habilidad en el dibujo. Allí coincidirá con Paul Valpinçon y Ludovic Halévy y con el coleccionista, Henri Rouart, surgiendo entre ellos una amistad que perdurará a lo largo del tiempo².

En 1853, comenzó a asistir a las clases que impartía en su taller Félix-Joseph Barrias³. Desde muy pronto, sintió una gran admiración por Delacroix y especialmente, por Ingres; a ello contribuyeron las clases de pintura y escultura que recibió de un discípulo de este último, Louis Lamothe, a cuyo taller acudió durante cerca de dos años, entre 1853 y 1855.

El 7 de abril de 1853, Degas quedó registrado como copista del Louvre⁴, donde dibujó durante años obras de todo tipo, copiando de los ingentes fondos del museo, desde el arte asirio, egipcio, griego y romano, hasta obras de Durero, Mantegna, Rembrandt, y Goya, entre otros. Al día siguiente, el 8 de abril, se inscribió también en el Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, donde comenzó a interesarse por las técnicas del grabado (en 1856 recibirá las orientaciones del grabador de origen turco amigo de su padre, Grégoire Soutzo)⁵.

Su admiración por el maestro de Montauban⁶, al que conocerá a través del coleccionista amigo de la familia, Édouard Valpinçon, quedó colmada cuando éste último le permitió copiar la famosa *Bañista* (1808. París. Musée du Louvre) de la que era propietario⁷.

Auguste de Gas quería que su hijo estudiara Derecho por lo que el joven Edgard se matriculó en esa facultad pero sólo cursó el primer año, abandonando sus estudios en 1855. Ese mismo año fue admitido en l'École des Beaux-Arts (fue el único alumno

admitido de los presentados por Lamothe)⁸, a la que asistirá durante un corto período de tiempo, emprendiendo después un viaje a Italia.

Degas vivió en Roma de 1856 a 1858, donde realizó de forma autodidacta incontables copias de los maestros del *Quattrocento* y el *Cinquecento*, así como desnudos a partir de modelos al natural en l'Académie Française, donde conoció a Gustave Moreau.

Desde Roma viajó a Nápoles y más tarde a Florencia.

En Nápoles, comenzó a pintar a sus primas, pero su tío, el barón Gennaro Bellelli, ferviente patriota italiano, fue expulsado de dicha ciudad, teniendo que trasladarse la familia a Florencia. Durante su estancia en Nápoles, el artista realizaría numerosas copias del Museo Nazionale.

El invierno de 1858, el pintor lo pasó en París para a continuación regresar a Roma desde donde viajaría a Florencia, visitando también, Viterbo, Orvieto, Perugia, Asís Spello y Arezzo⁹. En la ciudad toscana se encontró de nuevo con Moreau, y tuvo oportunidad de frecuentar a los *macchiaioli* en el café Michelangiolo.

En Florencia, Degas se hospedaba en casa de su tía paterna, Laura Bellelli. En esa época realizó el retrato de su prima, *Giulia Bellelli* (1858. Washington, Dumbarton Oaks Library and Collection), y comenzó a trabajar en *Retrato de familia. La familia Bellelli* (1858-1867. París, Musée d'Orsay).

De vuelta a París, sus cuadros reflejarían la influencia italiana, tal como podemos constatar en *Jóvenes espartanas* (1860. Londres, National Gallery), y en otros cuadros de carácter histórico o bíblico, como *La hija de Jephté* (1859-1861. Northampton - Massachussetts-, Smith College Museum of Art), o *Semíramis construyendo Babilonia* (1861. París, Musée d'Orsay), obras en las que ya se aprecia el absoluto respeto del pintor por la realidad.

Tras abandonar el género histórico, se dedicó al retrato durante unos años. Todos estos retratos son de una factura elegante, con zonas muy contrastadas de luz y sombra, tal como podemos ver en el retrato de su abuelo¹⁰ *Retrato de Hilaire de Gas* (1857. París, Musée d'Orsay), en la anteriormente citada, *Familia Bellelli*, o en su *Autorretrato* (1854-1855. París, Musée d'Orsay), a la edad de veinte años. Éste fue el primero de sus autorretratos realizados durante su juventud, en los que nos llama la atención la triste expresión que muestra en todos ellos.

Alrededor de 1856, y a través de su amigo Félix Bracquemond, Degas descubrirá la estampa japonesa. En 1854, se habían abierto los puertos japoneses, cerrados desde 1638. Japón participará pocos años después, en las Exposiciones Universales de Londres (1862), y París (1867, 1878, 1889). Ello trajo como consecuencia la moda de las “chinoisseries”, (incluyendo en este término a las “estampes japonesses”), no sólo entre pintores, arquitectos, decoradores o estampadores, sino también, entre escritores y músicos¹¹. Degas y Bracquemond visitaron la famosa tienda parisina, “La jonque chinoise” (“El junco chino”, la embarcación oriental tradicional), regentada por Madame Desoye en la *rue de Rivoli*, centro de culto del arte oriental, hoy día desaparecida.

Tanto Degas como otros pintores impresionistas especialmente Monet, se inspirarían en las estampas de los artistas Hokusai e Hiroshige, en donde pudieron comprobar que el asunto principal de un cuadro podía no colocarse en el centro sino desplazado hacia un lado, obligando al público a que recorriera con la vista toda la imagen, y también, el encuadre de las escenas desde puntos de vista altos y la colocación frecuente de elementos de gran tamaño situados en primer término y elementos pequeños al fondo. Con ese contraste de tamaños sugerían el espacio de una forma distinta a la tradicional. La estampa japonesa también les influiría a la hora de representar sólo un fragmento de la figura o figuras, quedando éstas interrumpidas por el borde del cuadro e impidiéndonos una visión completa de la escena. Los grabadores japoneses también planteaban los espacios vacíos como zonas planas de color brillante y no utilizaban el contraste de luz y sombra para conseguir el volumen de los cuerpos¹².

En 1860, Degas comenzó a realizar sus primeros estudios de caballos. Dos años más tarde pintará la que será su primera obra en donde recoge un aspecto de la vida moderna: *Antes de la salida* (1862. París, Musée d’Orsay). Al poco tiempo, el artista se convertirá en lo que Baudelaire llamó, “un pintor de la vida moderna”¹³.

Con esta obra, el artista inició la investigación del movimiento, si bien, no se centraría únicamente los caballos¹⁴ sino que también se interesó por el estudio del cuerpo humano en movimiento, y para ello, no dudó en escoger a las bailarinas de la Ópera de París.

En aquéllos años, su amistad con Frédéric Bazille y Édouard Manet además del interés por los ambientes que le rodeaban, hicieron que no solo se centrara en el ballet, sino que ampliase su temática a los “cafés-concert”, al teatro, a la ópera e incluso al circo.

El artista había empezado a acercarse al mundo de la danza en torno a 1867. Obsesionado por el cuerpo en movimiento y también en equilibrio¹⁵, se adentraba en la Ópera de París para situarse entre cajas, en los pasillos o en las clases, y captar a las bailarinas en momentos de descanso o durante los ensayos, ya fueran éstos en el escenario o en el “foyer”, anteponiendo esos instantes que podríamos calificar de privados, a las representaciones en el escenario.

En un primer momento, el pintor respetó los procedimientos de la perspectiva clásica, pero pronto comenzó a utilizar originales puntos de vista. En uno de sus cuadernos de notas y croquis apuntó, entre otras nuevas ideas que se le iban ocurriendo:

Faire une suite de mouvements de bras dans la danse, ou de jambes qui ne bougeraient pas, tournant soi autor... Enfin, étudier à toute perspective une figure ou un objet, n'importe quoi. On peut se servir pour cela d'une glâce (sic) on ne bougerait (pas) de sa place.

(Hacer una serie de movimientos de brazos en la danza, o de piernas que no se moverían, dando la vuelta alrededor... Por último, estudiar desde cualquier perspectiva una figura o un objeto, el que sea. Se puede utilizar para esto un espejo sin moverse del sitio)¹⁶.

A lo largo de más de cuarenta años, Degas va a permanecer inmerso en el mundo del ballet lo que le supondrá ser siempre recordado como “el pintor de las bailarinas”; bailarinas que reflejará en sus dibujos, óleos, pasteles, grabados y esculturas.

En 1865 el artista participó por primera vez en el Salón, con una obra de marcado carácter académico, *Escena de guerra en la Edad Media* (París, Musée d'Orsay). Al año siguiente, presentaría uno de sus primeros cuadros ambientados en un hipódromo, *El jockey herido* (1866) que, tras ser retirado del Salón, Degas lo rehizo en formato más grande. En 1880 y 1890, volvería a realizar algunos cambios más (actualmente se conserva en el Kunstmuseum de Basilea).

Hasta 1870, el artista continuó presentando sus obras en el Salón. Ese mismo año, al estallar la guerra franco-prusiana, se alistó como voluntario en la Guardia Nacional. Durante los entrenamientos de tiro le diagnosticaron problemas de visión; a partir de entonces, la salud de sus ojos será motivo de constante preocupación.

Su madre Marie-Célestine Musson (a la que el pintor perdió cuando contaba trece años), era originaria de Nueva Orleans. Su familia, de raíces francesas, llevaba varias generaciones asentada en Luisiana. En octubre de 1872, Edgar viajó a Nueva Orleans para conocer a su familia materna. Allí permaneció hasta marzo de 1873, viviendo en casa de su hermano René al que su tío, Michael Musson, le había ofrecido trabajo en su empresa de venta de algodón. Pocos años después René abriría su propio negocio de importación y exportación de vino y algodón.

En tierras norteamericanas, el pintor realizó varios retratos entre ellos, tres de la primera mujer de su hermano, Estela, y una obra magnífica, *La oficina del algodón en Nueva Orleans* (1873. Pau. Musée des Beaux-Arts)¹⁷, en la que ha retratado, en primer término, a Michel Musson, su tío materno, que comprueba la calidad de la partida de algodón que acaba de recibir. Tras él, sentado en una silla y leyendo un periódico, encontramos a René Degas, mientras que Achille, con las piernas cruzadas, se apoya en el marco de una de las ventanas del fondo en actitud de espera. Los trabajadores se reparten por el resto del espacio pictórico.

De vuelta a París, encontraría a una serie de artistas que comenzaban a madurar la idea de crear una exposición independiente al Salón oficial. Ello coincidía con las ideas de Degas: organizar exposiciones sin jurado, vender las obras expuestas al margen de los marchantes (por quienes sentía un gran rechazo), y publicar una revista de arte.

Sería en este grupo de artistas independientes donde Degas encontró su calificación. El propio pintor propuso al grupo organizar un Salón del Realismo. Finalmente quedó constituida la *Société anonyme cooperative des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*. En abril-mayo de 1874, se celebraría la primera exposición del grupo de los independientes, para el que Degas sugirió que fuera llamado “La Capucine”. Finalmente serán conocidos con el nombre de “Impresionistas”, nombre con carga peyorativa que les impuso el crítico Louis Leroy.

Degas también exhibió sus trabajos en las siguientes exposiciones del grupo en cuya organización participaba activamente; si bien, su escaso interés por el paisaje terminaría distanciándolo de sus compañeros entre los que las tensiones eran cada vez mayores. Gracias a Camille Pissarro las desavenencias fueron suavizadas y la unión de los integrantes del movimiento pareció estar asegurada. Edgar Degas sólo dejó de participar en la exposición de 1882, pero volvió a exponer sus obras en la última (mayo-junio de 1886), donde causaron gran revuelo su serie de mujeres aseándose.

El pintor se fue convirtiendo en un personaje cada vez más solitario, dejando de exponer con otros artistas e incluso no exhibiendo sus obras al público. A partir de entonces surge la leyenda que lo presenta como un hombre amargado, de mal carácter, misógino y arrogante. De él ha dicho Paul Verlaine:

Degas plaisait et déplaisait. Il avait et affectait le plus mauvais caractère du monde, avec des jours charmants qu'on ne savait prévoir. Il amusait alors; il séduisait par un mélange de blague, de farce et de familiarité, où il entraînait du rapin des ateliers de jadis, et je ne sais quel ingrédient venu de Naples.

(Degas gustaba y no gustaba. Tenía y fingía el peor carácter del mundo, con días encantadores lo que no se podía prever. Entonces era divertido; seducía con una mezcla de broma, farsa y familiaridad; en donde entraba el aprendiz de los talleres de antaño, y no sé qué ingrediente venido de Nápoles)¹⁸.

En 1881, en la sexta exposición impresionista, el artista mostró por primera y única vez una de sus esculturas, la de mayor tamaño de todas las que realizó: *Pequeña bailarina de catorce años* (Washington, National Gallery of Art; en el Musée d'Orsay se exhibe una réplica en bronce, uno de los ejemplares realizados después de la muerte de Degas)¹⁹, lo que daría lugar a uno de los mayores escándalos del mundo del arte (debemos tener en cuenta que, según el ideario masculino de la época, la imagen de una bailarina remitía a la de una chica “ligera”). La pequeña bailarina Marie van Goethem, y sus dos hermanas, Antoinette y Charlotte, seguramente empujadas por su madre (una pobre viuda que esperaba que sus hijas pudieran encontrar ricos protectores), consiguieron entrar en la escuela de danza de la Ópera de París²⁰. Los críticos arremetieron violentamente contra Degas acusándole de representar a la jovencita de manera “bestial”; la compararon con un “mono” o un “azteca”, describiendo un rostro, ...“en donde todos los vicios imprimen sus detestables promesas, marca de un carácter particularmente vicioso”.

Esos mismos críticos señalaron los evidentes lazos de unión entre los rasgos de la adolescente y las fisonomías de unos criminales cuyas imágenes habían sido difundidas por aquéllos años en Francia. Degas se aseguró de que tal semejanza no pasase inadvertida, pues mostró a su bailarina acompañada por los retratos en pastel, *Physonomies de Criminels* (colección. privada), de dos célebres asesinos de la época.

La bailarina, realizada en cera coloreada (con lo que el artista conseguía la semejanza con la textura y el color de la carne humana), mide 99 cms., e interiormente lleva un soporte de alambre. Sus pies están colocados en cuarta posición y tiene las manos cogidas por detrás, tirando de ellas hacia abajo, en la postura que suelen adoptar las bailarinas para estirar los hombros y mejorar el “port de tête” (colocación de la cabeza). Degas había probado en los dibujos preparatorios, representar a Marie con un brazo levantado tocando el hombro opuesto, pero finalmente optó por la postura que conocemos; postura que presenta grandes dificultades para un escultor, con los codos vueltos hacia el interior y los brazos separados del cuerpo²¹. El cabello es natural, sujeto con una ancha cinta de color verde claro, con el flequillo cubriéndole casi por completo la frente. La nariz es pequeña y respingona, los ojos están medio entornados y tiene los labios apretados. Va vestida con un cuerpo de seda color marfil y un tutú de gasa gris-verdosa; las zapatillas de baile que calza son de raso color rosa.

La escultura se presentó, tal como había anticipado el artista, en una vitrina de cristal, a la manera de un espécimen de museo, lo que hacía pensar que su autor podía ser un antropólogo, un naturalista o incluso, un taxidermista²².

En el mismo año en que expusieron por primera vez los impresionistas, murió en Nápoles el padre de Degas. Al comienzo de su carrera como pintor, habían mantenido una relación algo tirante (a Auguste de Gas le preocupaba la evolución aparentemente lenta de su hijo y sus prolongadas estancias en Italia), pero el pintor siempre sentiría un cálido afecto por su padre a quien retrató por última vez en el lienzo, *Lorenzo Pagans y Auguste de Gas* (nos hemos referido más arriba a este cuadro que Degas siempre tendrá colgado junto a su cama).

Auguste de Gas, en sus últimos años, contrajo enormes deudas. Una demanda del Banco de Amberes dejó al descubierto la mala situación económica por la que atravesaba la familia. A ello también contribuyeron los fracasos en los negocios de su hijo Achille.

Tras la muerte de su padre, Edgard Degas se vio forzado a vender su casa y la colección de arte que había heredado.

Por primera vez, el artista dependía de la venta de sus obras como única fuente de ingresos.

Su crisis financiera se prolongaría hasta 1880²³.

Con la venta de sus trabajos, el pintor enseguida conseguiría mejorar su situación, lo que le permitió coleccionar obras de los artistas que admiraba, a menudo, intercambiándolas por algunas suyas. De esta manera pudo reunir grandes maestros como El Greco, pintores modernos como Delacroix, o contemporáneos suyos, como Cézanne, Gauguin o Van Gogh. Pero sus obras preferidas siempre serían las de Ingres y Manet.

Por entonces, Degas frecuentaba tertulias, talleres, cafés literarios y participaba activamente en las discusiones que mantenían los artistas de vanguardia en el café Guerbois. Resulta extraño que siguiera reuniéndose con los impresionistas, pues, aparte de su desprecio por la pintura académica y su gran admiración por Manet, no tenía nada en común con ellos.

Antes de cumplir los sesenta años, el pintor ya era un entusiasta fotógrafo aficionado. Hacía fotografías no solo por placer sino como experimento para captar con precisión tanto situaciones estáticas como en movimiento y aplicarlas después en su proceso creativo. Incluso las fotografías de amigos y familiares que Degas tomaba, también se movían entre la exploración estética y la instantánea formal que obtenía con una inmediatez mayor que las obras creadas por otros medios.

El artista nunca exhibió durante su vida estos trabajos ni tampoco los comercializó.

Una fotografía no realizada por el pintor, aunque él dio las instrucciones para el posado, es la conocida como *La Apoteosis de Degas* (París. Grand Palais -Musée d'Orsay-). La imagen fue tomada en el verano de 1885, en Dièppe, a la entrada de la casa del vecino de los Halévy, el doctor Emile Blanche. El pintor había contratado a un fotógrafo principiante al que protegía, Walter Barnes, para que realizase la foto de grupo con sus amigos. Degas dio a Barnes todo tipo de indicaciones para que la fotografía emulara al cuadro de Ingres, *La Apoteosis de Homero* (1827. París. Musée du Louvre). El pintor se situó en el lugar del héroe y envió copias de esta fotografía a todos sus amigos (la instantánea refleja el gusto de la sociedad de la época por los “cuadros vivos”)

Su amistad con la familia Halévy se vería truncada con la controversia del “Caso Dreyfus”.

El artículo de Émile Zola, *J'acuse* (Yo acuso), publicado en *L'Aurore*, el 13 de enero de 1898, en donde el escritor denunciaba el escándalo, provocó una sucesión de crisis políticas y sociales inéditas en Francia. Degas reveló claramente sus inclinaciones antisemitas por lo que rompería con sus amigos judíos. A partir de entonces, no volvió a

ver a su gran amigo y compañero de instituto, Ludovic Halévy; únicamente lo hizo en el lecho de muerte de éste, fallecido en 1908. Por la misma causa, romperá relaciones comerciales con marchantes y galeristas, permaneciendo fiel a Durand-Ruel, quien compartía con él sus convicciones “antidreyfusistas”, al igual que Paul Valéry; también rompió con escritores y críticos que tiempo atrás habían apoyado o elogiado su trabajo.

Degas fue un gran observador de la mujer. En sus obras, no sólo aparecen mujeres vinculadas al mundo del espectáculo, también las reflejó en sus quehaceres cotidianos, como es el caso de las sombrereras, las planchadoras o las lavanderas. El pintor nos dejó un ejemplo del mundo femenino de finales del siglo XIX; mujeres pertenecientes a diferentes escalas sociales, con especial interés en el mundo del espectáculo, no sólo bailarinas de ballet sino también, cantantes de cafés.

Los burdeles también acabaron siendo uno de los grandes temas privados del artista²⁴. Entre los dibujos pertenecientes a la colección privada de Pablo Picasso (serie 156, 1971, -colecciones privadas-), hay varios en los que el pintor malagueño ha retratado a Degas entre prostitutas: *Filles au repos avec Degas songeur*, *Degas fantasmant* (“Chicas descansando con Degas pensativo, Degas fantaseando”); *Faune chuchotant a la’ oreille d’une femme* (“Fauno cuchicheando al oído de una mujer”); *Degas chez les filles. La note*. (“Degas con las chicas. La nota”). En estos dibujos, Degas siempre aparece de perfil (¿querría Picasso resaltar la nariz respingona de Degas tan parecida a la de Marie van Gohetem?).

A partir de los años 1880, Degas, quiso utilizar las posibilidades expresivas que le brindaba el pastel y concentró su atención en la representación de mujeres desnudas, sorprendidas en su intimidad cotidiana, bien lavándose, bañándose, secándose los pies, la nuca o peinándose, recordando, sin duda, desnudos femeninos como la *Bañista de Valpinçon* o *La gran bañista* (1808. París Musée du Louvre), de su admirado Ingres.

Preocupado por encima de todo por la reproducción naturalista del cuerpo, en ocasiones, no omitía, a pesar de su trazo sensual, la rolliza anatomía de algunas de esas mujeres, la mayoría de las veces (y siempre con Ingres en su memoria), mostradas de espalda. Ello le valdría ser tachado por algunos, de misógino, mientras que otros se entusiasmaban ante tal realismo; ejemplo de ello son: *Mujer desnuda secándose el pie* (1885-1886. París, Musée d’Orsay) o *Mujer secándose el cabello* (1903. Lyon, Musée des Beaux-Arts)²⁵.

El grabado también fue uno de los procedimientos que utilizó Degas como forma de experimentación, compositiva y técnica, para sus obras, así como una variante de éste, el monotipo, con el que conseguiría piezas únicas e irrepetibles.

Durante su formación había estado interesado en ensayar la técnica del grabado pero será en su madurez cuando experimentará hasta el límite sus posibilidades. Conservó muchas de sus estampas, a pesar de que en su constante intento de llegar a ese límite, a menudo las siguió trabajando y manipulando hasta llegar a su degradación física²⁶.

En su última etapa, Degas utilizaba cada vez más, colores resplandecientes, incluso chillones, junto con armonías de tonalidades complementarias. En 1892, había relegado la pintura al óleo y con el pastel liberó su paleta de toda imposición, como digno continuador de Delacroix. En 1889, el artista realizaría un viaje a Tánger siguiendo los pasos de su ilustre predecesor.

A medida que fueron pasando los años, Degas se aisló. Nunca se casó y pasó los últimos años de su vida prácticamente ciego.

Su última exposición tuvo lugar en la acreditada galería de Durand-Ruel, en octubre de 1892.

En los primeros años de la década de 1890, y tras casi media vida asistiendo a los ballets de la Ópera de París, hasta tres y cuatro veces por semana, el artista se fue alejando progresivamente de la venerable institución; prefería trabajar con sus recuerdos, con los dibujos que había ido acumulando al cabo de los años y con la observación directa de las bailarinas que venían a posar para él en su estudio de Montmartre.

Ya desde finales de esa misma década y hasta 1910, se dedicará casi exclusivamente a la escultura. Tras el agravamiento de su enfermedad ocular se verá obligado a realizar pequeñas figuras, principalmente bailarinas y caballos, la mayoría en cera y algunas en arcilla, que no estaban destinadas a la venta, pero con ellas obtenía los modelos que después intentaba trasladar a la superficie bidimensional del lienzo o del papel. La cera y también la arcilla le permitían cambiar contornos, volúmenes, añadir ideas; en definitiva, transformar repetidas veces los modelos. Tras la muerte del artista, se encontraron en su taller ciento cincuenta de estas pequeñas esculturas y numerosos pasteles sin terminar. Los materiales utilizados para sus esculturas, cera y arcilla, no habían podido evitar su degradación. Los herederos del pintor decidieron restaurarlas para reproducirlas después en bronce²⁷.

Edgar Degas había dejado de trabajar en 1912, tras ser demolida su casa de la *rue Victor-Massé* y verse forzado a mudarse al *Bulevar de Clichy*. Su criada, Zoé Clozier, que había permanecido a su lado durante los últimos treinta años, le dejó. Su amiga Mary Cassat, le envió a su sobrina Jeanne Fèvre para que lo cuidara. Zoé había servido al pintor de modelo para madres, carabinas o celestinas, en algunas de las escenas que transcurren en el “foyer” de danza o en los pasillos de la Ópera de París. Paul Valéry ha descrito con toda sutileza la vivienda de la rue Victor Massé (el taller del pintor, su museo particular, el comedor y su dormitorio). También relata Valéry algunas anécdotas protagonizadas por la vieja Zoé²⁸.

Tras varios meses postrado en la cama, el artista murió el 27 de septiembre de 1917. Contaba ochenta y tres años y apenas veía. Pero seguía amando el dibujo por encima de todas las cosas.

Paul Valéry escribió:

Le travail, le Dessin étaient devenus chez lui (Degas) une passion, une discipline, l'objet d'une mystique et d'une éthique qui se suffisaient à elles seules, une préoccupation souveraine que abolissait toutes autres affaires, une occasion de problèmes perpétuels et précis qui le délivrait de toutes autres curiosités. Il était et voulait être un spécialiste, dans un genre qui peut s'élever à une sorte d'universalité.

(El trabajo, el Dibujo, se habían convertido en él en una pasión, en una disciplina, el objeto de una mística y una ética que le bastaban por sí solas, una preocupación soberana que abolía todos los demás asuntos, una ocasión de perpetuos y precisos problemas que le liberaba de cualquier otra curiosidad. Era y quería ser un especialista, en un género que podía elevarse a una especie de universalidad)²⁹.

Degas le pidió a su amigo, el también pintor y dibujante satírico, Jean-Louis Forain, que en su entierro no hubiera ningún responso: “*Si tiene que haber uno, tú, Forain, te levantas y dices: ‘‘Amó enormemente el dibujo. Igual que yo’’. Y después te vas a casa’’*”³⁰.

El pintor de las bailarinas descansa en el panteón familiar, en el cementerio de Montmartre.

NOTAS

1. Auguste de Gas organizaba todos los lunes unas “soirées” musicales en su casa. A ellas solía acudir el tenor español Lorenzo Pagans, quien deleitaba a la familia de Gas y a sus amigos con canciones españolas acompañándose de la guitarra (hemos tratado de este cuadro en el estudio de *Campesino catalán con guitarra* de Joan Miró. Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano).
2. Véase, J. S. Boggs y otros: “Chronology I”, Cat. de la exp. *Degas*. París, Galeries Nationales du Grand Palais, febrero-mayo 1988; Ottawa, National Gallery of Canada, junio-agosto 1988; Nueva York, Metropolitan Museum of Art, septiembre 1988-enero 1989. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, París, 1988; National Gallery of Canada for the Corporation of the National Museums of Canada, Ottawa, 1988; The Metropolitan Museum of Art, Nueva York 1988. Ed. A. Mondadori. Verona, 1988, p. 47.
3. En 1874, Joseph Barrias realizó para el Grand Foyer del ala oeste de la Ópera Garnier, uno de los techos y cuatro lunetas. Tres de estas decoraciones contienen asuntos musicales: el techo, *La glorificación de la armonía* y dos de las lunetas, *La música campestre* y *La música enamorada*.
4. Véase, Th. Reff: “Copyists in the Louvre, 1850-1870”, en *Art Bulletin* 46, nº 4. Dic. 1964, pp. 552-559.
5. Th. Reff: *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*. Hacker Art Books. Nueva York, 1985, carnet 13, p. 33 y carnet 11, p. 65.
6. En 1855, con motivo de la primera Exposición Universal de París, se organizó una retrospectiva dedicada a Jean-Auguste-Dominique Ingres. Degas tuvo ocasión de poder copiar varias de sus obras.
7. *Degas*. E. Romano dir. colec. “Los Grandes Genios del Arte”. 1ª ed. Skira, Rizzoli, 2003. Ed. española Unión Editorial. Madrid, 2005, p. 70.
8. J. S. Boggs y otros: *op. cit.* p. 47.
9. Th. Reff: *op. cit.*, carnet 28 (sin pág.).
10. En 1793, Hilaire de Gas tuvo que abandonar precipitadamente París estableciéndose en Nápoles donde llegó a convertirse en un importante financiero. A los dos años de su llegada, creó el *Grand Livre de la Dette Publique de la République Parthénopéenne*

(Gran Libro de la Deuda Pública de la República Partenopea -República Napolitana-). P. Valéry: *Degas Danse Dessin*. Gallimard. París 1965, pp. 63, 64.

11. Como ejemplo podemos citar a Pierre Loti con su novela, parcialmente autobiográfica, *Madame Chrysanthème*, publicada en 1877. En esta novela se basarán Georges Hartmann y Alexandre André para el libreto de la ópera del mismo título (calificada también como comedia lírica), del compositor, André Messager. El estreno tuvo lugar en el Théâtre de la Renaissance de París, el 21 de enero de 1893. El 1 de abril de 1955, se estrenó una versión para ballet en la Royal Opera House, Covent Garden, de Londres, con música de Alan Rawsthorne (posteriormente adaptaría la partitura como suite), y coreografía de Frederick Ashton. La célebre ópera, *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, estrenada el 17 de febrero de 1904, en La Scala de Milán, basada en el cuento de John Luther Long, publicado seis años antes, contiene también pasajes de la novela de Loti.

12. [http:// www.educathyssen.org/capítulo2](http://www.educathyssen.org/capítulo2) las estampas japonesas y el impresionismo.

13. Charles Baudelaire, tituló la serie de ensayos que publicó en tres fases en *Le Figaro* (26 y 29 de noviembre, y 3 de diciembre de 1863), “Le Peintre de la Vie Moderne”, donde elogia a un misterioso artista cuyas iniciales eran C. G.. Se trataba de Constantin Guys a quien el escritor había encargado unos dibujos. Las obras de este artista fueron para Baudelaire testimonio de la “modernité” de las costumbres de la época, aunque no todos los de su entorno estuvieron de acuerdo con él. En el ensayo titulado “La Modernité”, expone lo que significa para él este concepto: *La modernité c’est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l’art dont l’autre moitié est l’éternelle et l’immuable*. (“La modernidad es lo fugitivo, lo transitorio, lo contingente, la mitad del arte del que la otra mitad es lo eterno y lo inmutable”).

14. A partir de 1861, Degas visitaba con frecuencia a la familia Valpinçon, en Normandía, donde había numerosos hipódromos. Hasta los años ochenta, siguió los convencionalismos en la forma de representar los caballos al trote o al galope; pero será uno de los primeros en estudiar las instantáneas del noble animal que habían sido tomadas por el mayor inglés, Eadweard Muybridge (seudónimo de Edward James Muggeridge), cuyos clichés ponían de manifiesto los errores que escultores y pintores habían venido cometiendo al representar las diferentes marchas del animal. Véase, P. Valéry: *op. cit.*, pp. 87, 90, 91, 93, 97. Muybridge inventó ingeniosos dispositivos que lograron la descomposición fotográfica del movimiento rápido. Una deplorable y triste circunstancia de su vida privada (en 1874 descubrió que su esposa Flora, con la que se

había casado hacía tres años y acababa de tener un hijo, mantenía una relación extraconyugal; en un ataque de celos, el fotógrafo mató de un disparo al amante de su mujer, crimen del que sería finalmente absuelto por el jurado), ha servido de argumento para la ópera de cámara-recital de violín-ballet, *El Fotógrafo*, de Philip Glass, estrenada en Ámsterdam, en mayo de 1982, en el Koninklijk Paleis, en honor de la reina Beatriz y el príncipe Klaus. El estreno público tuvo lugar un mes más tarde en el Théâtre Royal Carré. El primer acto, está dividido en tres números, dos con texto hablado acompañados de música y uno cantado; el segundo acto es un recital de violín; y el tercero, un ballet.

15. Véase J. S. Boggs: “Degas and Equilibrium” en *op. cit.*, pp. 23-32.

16. Cit. en, Th. Reff: *The Notebooks of Edgar Degas: A Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*. Hacker Art Books Nueva York, 2ª ed. rev., 1985, p. 210.

17. El lienzo fue exhibido en la exposición de los impresionistas de 1875. Posteriormente, fue vendido al Musée des Beaux-Arts de Pau, siendo el primer cuadro de Degas que se exhibía en un museo estatal.

18. P. Valéry: *op. cit.*, p. 39.

19. Degas, que no había recibido ninguna formación como escultor, decidió realizar una serie de dibujos de la “petit rat”, Marie van Goethem, que será su modelo. Se conservan nueve de estos dibujos que revelan que Marie posó pacientemente en varias ocasiones y, sobre todo, que el pintor probó a dibujarla desde múltiples ángulos con la evidente intención de transformar sus dibujos en una escultura. (Es posible que el artista conociera el sistema de representación de una figura en tres dimensiones fotografiándola simultáneamente desde veinticuatro ángulos diferentes, inventado por François Willème, sistema conocido como “fotoescultura”; véase, J. Buerger; “Dega’s Solarised and Negative Photographs: A Look at Unorthodox Classicism”, en *Image*, nº 21, 2-junio-1978, pp. 17-23.). En total fueron veintiséis los estudios, entre parciales y completos, los que realizó Degas desde más de veinte ángulos diferentes. (R. Kendall – J. DeVonyar; *Degas et les danseuses. L’image en mouvement*. Skira Flammarion. Royal Academy of Arts. Londres, 2011, p. 72). El artista había tenido intención de mostrar la escultura en el Salon de 1880; sin embargo, le pareció que su trabajo no estaba del todo terminado y expuso solamente una urna de cristal vacía, lo que sin duda fue una original manera de despertar la curiosidad del público por la obra que presentaría un año después.

20. Las hermanas van Gohetem aparecen bosquejadas en los cuadernos de dibujo de Degas del año 1873. Marie era la mediana de las hermanas. Había debutado en la Ópera de París en *La Korrigane*. Un año después de posar para Degas fue despedida por faltar frecuentemente a clase; sus hermanas, Antoinette, la mayor, y Louise Joséphine - conocida como Charlotte-, la pequeña, continuaron en la Ópera, mientras que Marie se dedicó a frecuentar las tabernas de la *rue des Martyrs* y los “privados” del café-cabaret *Le Rat mort* de la *Place Pigalle* (desde 2013, convertido en un banco). Toulouse-Lautrec reflejó uno de estos “privados” en el cuadro *En cabinet particulier (Au Rat mort)* (1899. Londres. Courtauld Institute; exhibido en la exposición del mismo título, Albi. Musée Toulouse-Lautrec. Junio-Septiembre 2011). Al parecer, empujada por su madre, Marie terminó ejerciendo la prostitución (Su hermana Antoinette tuvo un destino parecido). Véase D. Kelly: *Ballerina*. Greystone Books. Vancouver; Berkeley, 2014, pp. 61-70 (también en formato electrónico). El personaje de Marie van Gohetem también ha sido recogido por C. M. Buchanan: *The Painted Girls*. Haper Perennial. Toronto - Riverhead Books. New York; 2014 (también en formato electrónico), e inspiró a Brigitte Lefèvre, directora de danza de la Ópera de París, un ballet que evoca la historia de la *Petite danseuse de quatorze ans*, con música a Denis Lavaillant, coreografía de Patrice Bart, y argumento del propio coreógrafo y Martine Kahane; *La Petite Danseuse de Degas* se presentó en la Ópera de París en 2003. En 1986, el gran director de fotografía Henri Alekan, realizó un vídeo de seis minutos de duración, con una original escena de ballet interpretada por tres bailarinas con el cuerpo maquillado como si fueran las esculturas en bronce de Degas, que se alternan con secuencias de la escultura de Marie que posee el Musée d’Orsay. El título del vídeo producido por Cineteve y el Musée d’Orsay es, así mismo, *La petite danseuse de Degas*; la bailarina y coreógrafa Ethery Pagava es autora de la coreografía; la música es de Olivier Cole. El 25 de noviembre de 2014, se estrenó en Washington, en el Kennedy Center, el musical *Little Dancer*, con argumento y canciones de Lynn Ahrens, música de Stephen Flaherty y coreografía de Susan Stroman.

21. P. A. Lemoisne. *Degas et son oeuvre*. P. Brame et C. M. de Hauke aux Arts et métiers graphiques (4 vol.). París, 1946-1949; vol III, p. 369.

22. La escultura, en la que Degas llevó el hiperrealismo al límite, tras su exhibición, permaneció cuarenta años en el estudio del pintor. Actualmente se conocen veintidós copias en bronce realizadas en París, en la fundición de Adrien A. Hebrard, entre 1920 y

1950. En estas versiones, los únicos accesorios naturales que se han conservado han sido el tutú y la cinta del pelo.

23. Quizá el incremento de sus obras al pastel fuera debido a que el precio del papel era mucho más asequible que el de los lienzos. El artista continuaría con sus trabajos al pastel hasta finales de 1907. Véase Ph. Saunier: “El pastel en Degas: un material necesario”, en el catálogo de la exposición *Degas. El proceso de la creación*. Fundación Mapfre. Madrid. Octubre 2008-Enero 2009, pp. 53-63.

24. Degas, demostró una gran sensibilidad y veracidad al reflejar la vida diaria de las prostitutas. La expresión que el pintor utilizaba para designar un burdel era la de *maison fermée* (casa cerrada), recalcando así la separación de lo público y lo privado. (“Temáticas de las obras de Degas presentes en la exposición. El mundo del espectáculo y los caballos”, en Dossier de Prensa de la exposición *Edgar Degas. Impresionistas en privado*. Madrid. Fundación Canal, febrero-mayo 2014, p. 10).

25. Véase el catálogo de la exposición: *Degas et le nu*. Boston. Museum of Fine Arts. Octubre 2011-Febrero 2012; París, Musée d’Orsay, Mayo-Julio 2012. Musé; y X. Rey: *Les nus de Degas*. Gallimard. París, 2012.

26. Resulta curioso que el artista nunca quisiera comercializar sus grabados originales; de hecho, trataba cada estampación como un objeto único, imprimiendo una o dos copias e inutilizaba después la plancha. Resulta aún más sorprendente que no le importara que las planchas inutilizadas acabaran usándose con fines comerciales. En muchas ocasiones, las únicas impresiones que existen proceden de estas tiradas realizadas con planchas inutilizadas por el artista, y comercializadas por marchantes tan reputados como el propio Vollard. Tras la muerte del artista, Vollard encargó al afamado grabador Maurice Potin que hiciera copias facsímiles a partir de los monotipos únicos de Degas. Empleando fotograbado, aguafuerte y aguatinta, Potin elaboró minuciosamente una serie de imágenes que transmitían con brillantez la espontaneidad y el espíritu de los originales. Algunos de estos grabados y planchas han sido exhibidos en la exposición *Edgar Degas. Impresionistas en privado*. Madrid. Fundación Canal. Febrero-Mayo 2014).

27. Véase, J. Rewald: *Degas Complete Sculpture: Catalogue Raisonné*. Alan Wofsy Fine Arts. San Francisco, 1990.

28. P. Valéry; “37, rue Victor-Massé”, en *op. cit.*, pp. 39-61.

29. “Degas, fou de dessin...”. *Ibid.*, p. 151.

30. Incl. en “Disciplinas artísticas de las obras de Degas presentes en la exposición. El Dibujo”. Fundación Canal; *op. cit.*, p. 13.

ILUSTRACIONES



1. *La fuente*. Edgar Degas



2. *La orquesta de la Ópera*. Edgar Degas



3. *Foyer de danza*. Edgar Degas



4. *La clase de danza*. Edgar Degas



5. *El Foyer de danza Ópera de la calle Le Pelletier*. Edgar Degas



6. *Ensayo general en el escenario*.
Edgar Degas



7. *Baile de disfraces en la Ópera*. Edgar Degas



8. *Ensayo en el escenario*. Edgar Degas



9. *Roberto el Diablo*. Edgar Degas



10. *Bailarina sobre una punta*. Edgar Degas



11. *La estrella (Bailarina sobre una punta)*
Edgar Degas



12. *Fin de arabesque*. Edgar Degas



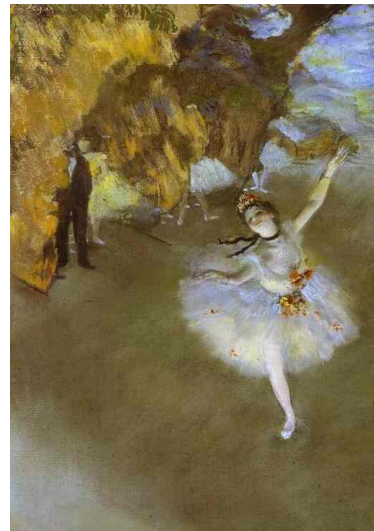
13. *Ballet visto desde un palco de la Ópera.*
Edgar Degas



14. *Bailarina con ramo de flores.*
Edgar Degas



15. *La clase de danza.*
Edgar Degas. (MOMA)



16. *La estrella (Bailarina sobre el escenario).*
Edgar Degas



17. *Mercurio volador.* Jean de Boulogne



18. *Bailarina saludando, primer estudio.*
Edgar Degas



19. *Nu. Grand arabesque Primer tiempo.*
Edgar Degas



20. *Gran arabesque Segundo tiempo.*
Edgar Degas.



21. *Grand arabesque Tercer tiempo.*
Edgar Degas



22. *Tres estudios de una bailarina.*
Edgar Degas



23. *Antes del ensayo.* Edgar Degas

SIGLO XX

PINTURA FRANCESA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



GEORGES BRAQUE

Mujer con mandolina

1910

Óleo sobre lienzo

80,5 x 54 cm.

Instrumento musical: posible bandurria o guitarra portuguesa.

Durante la primavera y el verano de 1908, Georges Braque pasó su tercera temporada en L'Estaque. En el pintoresco pueblecito había residido Paul Cézanne entre 1882 y 1885; en esa época, pintó una serie de marinas en las que el “azur” que utilizó para representar el mar Mediterráneo contiene todo el sol de la Provenza.

Braque también realizó una serie de paisajes de L'Estaque en los que ya reduce su paleta a tonalidades ocres, verdes y grises. Esos paisajes recuerdan a los de su admirado Cézanne cuya célebre afirmación vemos claramente reflejada en ellos:

*En la naturaleza todo está modelado según tres módulos fundamentales: la esfera, el cono y el cilindro. Es necesario aprender a pintar estas sencillísimas figuras, y luego ya se podrá hacer todo lo que se quiera*¹.

Además de paisajes, nuestro artista también realizó naturalezas muertas. En algunas de ellas empezó a incluir instrumentos musicales.

A diferencia de Picasso, hasta ese momento Braque no había reflejado objetos musicales en ninguna de sus anteriores obras, circunstancia que llama nuestra atención, puesto que era un buen intérprete aficionado. En su niñez había recibido clases de flauta y también tocaba el acordeón, el violín y el piano. No obstante, será él quien primero refleje instrumentos musicales en sus tempranas obras cubistas y, diferenciándose también en esto de Picasso, la presencia musical en sus cuadros no disminuirá al final de su etapa cubista.

Los instrumentos musicales que introduce Georges Braque en sus lienzo, no son el consabido objeto que acompaña a un retrato en el que se nos muestra una lánguida

figura femenina o un conocido instrumentista o, como en el caso de Picasso, el elemento que busca reforzar la imagen de gente marginada. Por el contrario, Braque, en sus naturalezas muertas los eleva a la categoría de únicos protagonistas.

Casi tres siglos atrás, un pintor barroco, Evaristo Baschenis, les había dedicado la misma atención.

En 1908, los cuadros de Braque fueron rechazados en el Salón de Otoño. En el de 1909, se exhibieron veinticuatro obras de Camille Corot, entre las cuales, los retratos de mujeres con instrumentos musicales llamaron especialmente la atención de nuestro artista (como también la de Picasso y muchos otros), que tras haberse dedicado durante dos años exclusivamente al paisaje y la naturaleza muerta, comenzó a pintar figuras humanas con instrumentos.

Por entonces, Georges Braque y Pablo Picasso iniciarían un periodo de gran colaboración profesional. El total entendimiento creativo entre ambos (no por ello carente de cierta rivalidad), les hizo plantearse no firmar sus obras de forma individual. Su profunda amistad duraría hasta estallar la primera guerra mundial.

En esa época yo estaba muy ligado a Picasso. A pesar de nuestros temperamentos muy diferentes, estábamos guiados por una idea común. Picasso es español, yo soy francés; ya se sabe las diferencias que eso comporta pero durante aquéllos años las diferencias no contaban. (...) Vivíamos en Montmartre, nos veíamos todos los días, nos hablábamos. Durante aquéllos años Picasso y yo nos hemos dicho cosas que ya nadie se dirá, cosas que ya nadie sabría decirse, que ya nadie sabría entender... cosas que serían incomprensibles y que nos dieron tantas alegrías... y esto se acabaría entre nosotros².

También comenzó por aquéllos años la relación amistosa y comercial de los dos artistas con Daniel-Henry Kahnweiler. El marchante y galerista era gran amante de la música.

En una de las conversaciones mantenidas con Francis Crémieux lo dejaría patente:

Lo que más me apasionaba era la música y mi idea era llegar a convertirme en director de orquesta. Sin embargo, no creo haber hablado de ello con mis padres, como acabo de decirle. Reflexioné y me dije a mí mismo: -¡Es imposible!, tendría que saber tocar el piano mucho mejor-. Había tenido un voluntarioso profesor que mis padres habían puesto a mi disposición y que parecía más bien querer quitarme el gusto por la música.

Afortunadamente no lo logró, pero me di cuenta en seguida de que mi intento era vano. A partir de aquel momento, me limité a comprar partituras, que llevaba a los conciertos para seguirlos y, poco después, renuncié definitivamente a mi idea. Y es que, y esto es lo interesante, creo que se iba desvelando en mí el mismo deseo, la misma necesidad que me empujó a ser marchante de cuadros: la conciencia de que era, no un creador, pues no era capaz de componer, sino más bien, cómo expresarlo, un intermediario en un sentido relativamente noble, por así decirlo. Encontré más tarde en la pintura una posibilidad de ayudar a aquellos que consideraba grandes pintores, de ser el intermediario entre ellos y el público, abrirles camino y evitarles las preocupaciones materiales³.

Y más adelante relata sus anécdotas de melómano:

Claro que sí iba a conciertos y al teatro. En primer lugar por medio de ese amigo, Eugène Reignier, que era un apasionado de la literatura, del teatro, de las bellas artes y de la música, aunque yo de música no tenía nada que aprender, a decir verdad; podía completar mi cultura musical, pero ya tenía una con anterioridad (...) era una época, creo yo, en la que había, al menos, excelentes actores, mucho mejores que los de hoy (...) iba mucho a conciertos, a la ópera, que era mala como hoy y a la ópera-cómica, que era infinitamente mejor. Fui, no al estreno de Pelléas et Mélisande, aunque sí a la segunda o tercera representación, y a continuación asistí a todas las representaciones de Pelléas. Leí en un artículo necrológico sobre Kemp que él había hecho eso. Pues bien, ¡yo también asistí a dieciséis representaciones de Pelléas et Mélisande!⁴.

Entre las naturalezas muertas que Braque realizó en L'Estaque en 1908, *Le Métronome* - fig. 1- (1908. Copenhague. Statens Museum for Kunst), es la primera que contiene un asunto exclusivamente musical. Con ella el artista iniciaba la amplia serie dedicada a su gran afición que, al igual que Kahnweiler, no era otra que la música. El artista comenzó reflejando en *Le Métronome*, una ocarina, un metrónomo y una partitura.

En la siguiente naturaleza con el mismo asunto y mucho más conocida que la anterior, sólo incluirá instrumentos y la inevitable partitura: *Les Instruments de musique* -fig. 2- (1908. París. Musée national d'art moderne. Centre Pompidou). Braque nunca se desprendería de este cuadro conservándolo en su estudio hasta su muerte⁵.

En primer término aparece un instrumento de cuerda pulsada con un mástil muy corto y ancho, carente de rosetón; a pesar de que no vemos el dorso de la caja de resonancia, el

fragmento de aro o eclisa que la rodea nos deja claro que es plano, al contrario que las abultadas cajas de los laúdes. La forma es ovalada con apenas insinuado el contorno periforme como ocurre en las mandolinas. La cabeza, en forma de pala y desprovista de clavijero, aparece doblada formando un ángulo de casi 45°, ligeramente mayor que en las bandurrias y muy por encima del de las mandolinas, pero similar al de los laúdes renacentistas o de los países de Oriente Medio.

Encontramos ya en esa pala una doble perspectiva que anticipa los múltiples ángulos de visión de un mismo objeto que aportará el cubismo.

En cuanto a las cuerdas, son cinco dobles las representadas. Recordemos que en la época de la aparición de la mandolina (hemos descrito este instrumento en el estudio de *El conde Fulvio Grati* de Giuseppe Maria Crespi. Siglo XVIII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Humano), ésta poseía cuatro órdenes dobles, si bien, el número y tipo de cuerdas fue variando con el tiempo y en los diferentes lugares.

- Por tanto, entendemos que el instrumento de cuerda que aparece en *Les Instruments de musique* y que es similar al que encontramos un año después en *Mandoline et compotier* (“Mandolina y frutero”. 1909. -actualmente en paradero desconocido-), es un instrumento más próximo a la bandurria que a la mandolina, aunque en *Mandoline et compotier* no aparecen representadas las cuerdas y la boca está situada algo más alta. Ahora bien, debemos tener presente que, en alguna ocasión, la bandurria ha sido también llamada mandolina española.

Es opinión bastante extendida que la bandurria deriva de la pandura romana que, a su vez, proviene del *pantur* sumerio.

La pandura romana pronto se extendió por los países del sur de Europa. Al producirse el contacto entre nuestra península y la civilización árabe y bereber, la pandura se fusionó con el *qupuz* árabe y el *carara* bereber, dando lugar al origen del instrumento que conocemos como bandurria.

Por tanto, es un instrumento tradicionalmente español. En nuestro país se viene utilizando desde el siglo XIV, pero su completa identidad no la obtuvo hasta comienzos del siglo XVI, (Autores como Jose María Lamaña, Ismael Fernández de la Cuesta y Rosario Álvarez nunca se han referido a la bandurria sino a la mandora).

Juan Bermudo a mediados del siglo XVI, habla de la bandurria como un instrumento que “...comúnmente tiene tres cuerdas en forma de rabel”, y añade que su afinación es

“...por distancia de una quinta perfecta (...) ...se pueden poner en la bandurria cuatro cuerdas y más si lo sufriere la anchura del cuello, y lo mismo digo de los trastes”⁶.

En el *Libro del Buen Amor*, en el episodio: “En cuáles instrumentos non convienen los cantares de árabeto”, se nos explica que la bandurria y otros instrumentos no son adecuados para las canciones árabes y quien los utilice debe pagar una multa:

*Albagues e bandurria, caramillo e çanpoña
Non se pagan de árabeto quanto d’ellos Boloña,
Comoquier que por fuerça dízenlo con vergoña:
Quien gelo decir feziere pechar debe caloña*⁷.

En la primera estrofa de un romance de Luis de Góngora se nos habla también de este instrumento idóneo para acompañar al canto:

*Ahora que estoy despacio
Cantar quiero en mi bandurria
Lo que en más grave instrumento
Cantára mas no me escuchan*⁸.

En un villancico anónimo del Cancionero tradicional, los pastores le ofrecen al Niño, entre otros instrumentos, una bandurria:

*Trajo un salterio Pascual
Un caramillo Llorente
Una bandurria Clemente
y una flauta Foncarral.
Y en el portal bailó Antón
el dongolondrón
y Blas, gañán
la cebolla con el pan*⁹.

Felipe Pedrell transcribió del “Inventario de vienes y alajas de Felipe II”, las características de dos bandurrias que corresponden a los modelos más antiguos:

“Una bandurria de cuatro órdenes, la tapa de enebro y barriga de concha natural de tortuga. Otra bandurrilla de cuatro órdenes, de boj, con un rostro de mujer por remate”¹⁰.

Francisco de Goya incluirá una bandurria en el cartón para el tapiz, *Baile a orillas del Manzanares* (1777. Madrid Museo Nacional del Prado), donde dos parejas de majos están bailando unas seguidillas.

La caja de la bandurria (llamada antiguamente “vientre” o como hemos visto en el inventario de Felipe II, “barriga”), es de tamaño reducido, con forma de pera. La boca está situada algo más alta que la de otros instrumentos de cuerda pulsada. En un principio tenía el fondo abombado, si bien, a finales del Barroco, se empezaron a construir con ambas tapas planas. En la Edad Media, la tapa superior no era de madera sino de piel, por ello no se podía colocar el puente (el cordal no estaba adosado a la tapa como en los laúdes debiendo sujetarse en la parte inferior del instrumento). El número de cuerdas, que se tañen con un plectro, fue aumentando con el paso del tiempo: de tres órdenes en la Edad Media se pasó a cuatro, a principios del Barroco, y a mediados del siglo XVII ya se utilizan cinco. Desde el siglo XIX queda establecida su fisonomía tal como la conocemos hoy, manteniéndose la forma característica de pera pero como acabamos de decir, con la tapa dorsal plana. Las cuerdas se amplían con un sexto orden y comienza a generalizarse el uso de cuerdas metálicas. También quedará entonces prácticamente fijada su afinación.

La bandurria se utiliza en la música popular, en el repertorio denominado mixto; es decir, en piezas que presentan conjuntamente canto y baile. Forma parte de las orquestas de pulso y púa, y es imprescindible en las tunas de los estudiantes universitarios españoles, mientras que en las estudiantinas portuguesas se utiliza la mandolina.

La bandurria también se conoce en nuestro país con otros nombres como bandurrilla, bandola o bandolón.

Georges Braque, en *Les instruments de musique*, ha colocado detrás de la bandurria una partitura (objeto que estará casi siempre presente en sus cuadros musicales) y, asomando a cada lado de aquélla, dos instrumentos incompletos.

El de la derecha del espectador es una concertina (instrumento de la familia de lengüetas libres próximo al bandoneón). El de la izquierda, es un instrumento de viento del que sólo vemos un pabellón cónico. Puede tratarse de un instrumento de viento perteneciente a la familia de las maderas o a la de los metales. En nuestra opinión, más que el pabellón de un clarinete podría ser el de un instrumento de doble lengüeta, como el oboe, la chirimía, la dulzaina, el tible, la tenora (estos dos últimos son el mismo tipo de instrumento, el primero sería una chirimía soprano o tiple y el segundo una chirimía tenor, de ahí sus nombres) e incluso un *shehnai* (oboe utilizado en el norte y el oeste de la India). Hemos aventurado esta última posibilidad pues, aunque se trate de un instrumento no europeo, sabemos que Braque tenía en su taller un arpa africana. También tenía una concertina, una bandurria, una guitarra y un violín.

En una foto -fig. 3- de alrededor de 1911, podemos ver al pintor en su taller, sentado, tocando una concertina. Colgados en la pared, entre máscaras y otros objetos, aparecen los demás instrumentos mencionados (la guitarra está sobre una mesa)¹¹.

Si las naturalezas muertas incorporan elementos de la vida diaria, para Braque lo cotidiano era verse rodeado de instrumentos de música. El pintor se esforzaba en representar lo que él llamaba el “espacio táctil” y también “espacio manual” y sin duda, la manipulación de instrumentos musicales le inducía no sólo a tocarlos en el sentido físico sino a hacerlos sonar y a escucharlos.

En varias ocasiones Georges Braque hizo referencia a los instrumentos que poseía:

*En aquella época he pintado muchos instrumentos musicales, en primer lugar porque los tenía a mi alrededor, y en segundo lugar porque su plasticidad, su volumen, pertenecían al ámbito de la naturaleza muerta tal como yo la entendía. Ya me había encaminado hacia el espacio táctil, manual como prefiero definirlo, y el instrumento musical, en cuanto objeto, tenía la particularidad de que se le podía dar vida al tocarlo*¹².

Tras estas manifestaciones, ¿se puede seguir llamando a estas obras naturalezas “muertas”?

Isabell Monod-Fontaine también lo pone en duda:

*...da la impresión de que a Braque era la naturaleza muerta lo que mejor le permitía expresar su sentimiento del espacio (¿y, por lo tanto, de la vida?)*¹³.

Como acabamos de decir, el instrumento de fuelle parcialmente representado en *Les instruments de musique*, por su tamaño y por la forma hexagonal de los paneles laterales en los que van insertados los botones (sistema cromático), es una concertina; en el bandoneón los paneles laterales son rectangulares.

No obstante, queremos añadir un breve comentario sobre el bandoneón, instrumento con gran número de variantes locales, arraigado en músicas populares de Europa y América, especialmente en las agrupaciones de tango en Argentina y Uruguay. El bandoneón, entraría en la historia de la música culta en el siglo XX, con Astor Piazzolla. Entre sus obras para este instrumento destacamos el *Doble concierto para bandoneón y guitarra. Homenaje a Lieja* (1985) y el *Concierto para bandoneón, cuerdas y percusión* (1987) en el que, al final del tercer movimiento Piazzolla utiliza la melodía de su tango, *El flaco Aroldi*.

En los últimos meses de 1909, Braque, al igual que Picasso, comenzó a reflejar en sus obras objetos fragmentados explorando un nuevo procedimiento con figuras facetadas.

El artista, tiempo después, confesaba lo siguiente:

*Cuando los objetos fragmentados aparecieron en mi pintura alrededor de 1909, era una manera de aproximarme lo más cerca posible del objeto en la medida que el objeto me lo permitía. (...) En aquella época pinté muchos instrumentos de música, primero porque estaba rodeado de ellos y después, porque su plástica, su volumen entraban en el terreno de la naturaleza muerta tal como yo la entendía*¹⁴

*La fragmentación me sirve para crear el espacio y el movimiento en el espacio: no puedo introducir el objeto más que después de haber creado el espacio*¹⁵.

Una de estas obras fragmentadas y facetadas es la *Mujer con mandolina* de la colección Thyssen-Bornemisza, realizada en la primavera de 1910.

Previamente, el artista había trabajado en varios bocetos y también realizó una versión ovalada que se encuentra en las Bayerische Staatsgemäldesammlungen de Múnich, (el primer cuadro cubista con ese formato)¹⁶.

Nuestro cuadro formó parte de las obras confiscadas a Daniel-Henry Kahnweiler tras la primera guerra mundial que, a finales de 1921, se subastaron. Fue comprado por André Breton, cuyo desprecio y arrogancia ante la música son de todos bien conocidos.

Tras dos años de dedicación exclusiva al paisaje y a la naturaleza muerta, Georges Braque volvió a representar la figura humana utilizando para ello una gama de marrones, ocre, negros, suaves grises y blancos, característicos de la primera etapa del cubismo que se ha dado en llamar analítico¹⁷.

Sin duda, el pintor tuvo presente a las jóvenes que había retratado Camille Corot tañendo o teniendo en sus manos una mandolina.

Entre los muchos retratos de estas jóvenes de Corot, citaremos: *L'Atelier de Corot (jeune femme en robe rose, assise devant un chevalet et tenant une mandoline)* -fig. 4- (1860, “El taller de Corot -mujer joven con vestido rosa, sentada delante de un caballete y sujetando una mandolina-”. París. Musée d’Orsay). *Jeune femme à la mandoline* -fig. 5- (“Mujer joven con mandolina”, 1865. Amsterdam Stedelijk Museum). *L’atelier de Corot. Jeune femme pensive une mandoline à la main* (“El taller de Corot, Mujer joven pensativa con una mandolina en la mano”. 1865. París. Musée d’Orsay). *Christine Nilson (Gitane à la mandoline)* -fig. 6- (“Christine Nilson -Gitana con mandolina-”. 1874. Sao Paulo. Museo de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand).

Casi treinta años antes de que Braque pintase la *Mujer con mandolina* de la colección Thyssen-Bornemisza, Paul Gauguin, había realizado *Femme nue cousant* -fig. 7- (“Mujer desnuda cosiendo”. 1880. Copenhague. Carlsberg Glyptotek); diez años después, Pierre-Auguste Renoir pintará su *Femme à la mandoline* -fig. 8- (1919. Nueva York. Colección Ale L. Hillman). En ambos lienzos, el instrumento aparece representado con total realismo: en el de Gauguin, colgado en la pared, y en el de Renoir, tañido por una corpulenta joven.

En varias obras de Picasso tanto de la época del cubismo temprano como en épocas posteriores reconocemos las características identitarias de este instrumento.

Por la época en que Braque pintó nuestra *Mujer con mandolina*¹⁸, el pintor malagueño trabajaba en varios cuadros en los que aparece un personaje con dicho instrumento.

De principios de 1909 es una colorista y figurativa *Femme à la mandoline* -fig. 9- (San Petersburgo. Museo del Ermitage), en donde se puede apreciar con total claridad el

instrumento, incluso la mano derecha de la mujer demuestra que está utilizando un plectro.

De la primavera de ese mismo año es otro lienzo con el mismo título, *Femme à la mandoline* (1909. Düsseldorf. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), igual de colorista que el anterior pero menos figurativo, con un instrumento más próximo a los que pinta Braque, aunque con el dorso abombado. Por detrás del hombro de la mandolinista, aparece un fragmento del teclado de un piano.

Meses después vuelve a insistir con un nuevo intérprete de mandolina: *Homme à la mandoline* (“Hombre con mandolina”. 1910. Riehen. Fundación Beyeler), empleando en casi todo el lienzo un cubismo hermético por lo que es imposible determinar si se trata de un intérprete masculino o femenino. En cuanto al instrumento, nos ayuda, como también lo hace Braque en sus cuadros, con unas “pistas” (lo que John Golding llamaría, “claves visuales, pequeños fragmentos legibles”)¹⁹, de tal manera que es fácil reconocer el clavijero con ocho clavijas así como los dedos que están pisando las cuerdas. También podemos ver en distintos lugares del lienzo, un cordón-abrazadera de cortinas (nos referimos más adelante a este mismo elemento en el cuadro de Georges Braque *Le Portugais*), presente en muchas otras obras de Picasso de este período; la identidad de este elemento queda perfectamente definida por el borlón que cuelga de una de las abrazaderas.

En *Femme à la mandoline* (1910. Colonia. Museum Ludwig), en la zona inferior del cuadro se puede reconocer fácilmente la caja abombada del instrumento, y en la superior, parte del mástil con el clavijero doblado.

En *Jeune fille à la mandoline (Fanny Tellier)* -fig. 10- (“Muchacha con mandolina - Fanny Tellier-”. 1910. Nueva York. The Museum of Modern Art), el ancho facetado nos permite reconocer la forma del instrumento del que podemos ver el dorso abombado y un mástil más largo que el de las mandolinas, parecido al del *bouzouki* o al del *laghouto* (laúdes griegos), así como la silueta en forma de pera potenciada por el borde inferior de la tapa frontal terminado en línea recta.

En Madrid, en la feria de arte *Arco*, celebrada en febrero de 2006, tuvimos la oportunidad de ver otra mujer con mandolina; en esta ocasión, sentada, *Femme a la mandoline (Mademoiselle Léone assie)* (1911. Colección particular) y comprobamos, una vez más, el dorso abombado de la caja del instrumento; pero lo que más llamó nuestra atención fue la colocación de los brazos de la mandolinista, exactamente igual a la de nuestro cuadro, aunque el brazo derecho, Picasso lo ha dibujado mediante líneas

rectangulares. También los dedos de la mano izquierda que están presionando las cuerdas, son exactamente iguales a los dibujados por Braque.

En el otoño de 1911, Picasso realiza otro *Homme à la mandoline* (1911. París. Musée National Picasso), en el que la múltiple facetación que ha utilizado hace imposible conseguir reconocer la forma del instrumento, ni tan siquiera el más mínimo fragmento.

Pensamos que Picasso, tomó como modelo para todas estas obras, la mandolina que poseía (también tenía en su estudio otro instrumento similar a un pequeño laúd)²⁰, aunque su predilección por la primera, estaba, sin duda, potenciada por las bellas jóvenes que tradicionalmente venían siendo representadas con este instrumento en las manos. Son varios los autores²¹ que argumentan la utilización en Picasso de la mandolina (como también de la guitarra), por su identificación con el cuerpo femenino. Nos acabamos de referir a los retratos de Corot pero hemos conocido una tarjeta postal²², enviada por Picasso a Khanweiler el 13 de agosto de 1911 -fig. 11-, en la que aparece fotografiada una jovencita de largo cabello y pies descalzos, con un fondo muy decimonónico (por no decir cursi), con la siguiente leyenda:

*Cet air lui plasait, et pourtant
Il ne me semble plus charmant!*
(“Esta melodía le gustaba, y sin embargo
Ya no me parece bonita!”)

De Georges Braque se conserva una fotografía en la que aparece vestido con uniforme de sargento junto a la mandolina de Picasso -fig. 12-. Fue realizada por el pintor español en su estudio del Boulevard de Clichy, nº 11, situado muy cerca de la Plaza de Pigalle²³.

Volvemos a la *Mujer con mandolina* objeto de nuestro estudio para comprobar que el instrumento de cuerda es muy parecido al que Braque reflejó en *Les instruments de musique* que hemos comentado más arriba. En el lienzo de la colección Thyssen-Bornemisza queda bien patente el dorso plano, por lo que podríamos decir que se trata de una bandurria, aunque la forma de la caja difiere de la de estos instrumentos pues vemos que es casi redonda y, a pesar de que las cuerdas no están reflejadas y el clavijero

es plano y está doblado, pensamos que también podría tratarse de un instrumento parecido a la guitarra portuguesa. Esta última puede tener rematado el clavijero con diferentes formas: la guitarra de Lisboa finaliza en una voluta; la de Oporto en una escultura en forma de flor, cabeza de animal y menos frecuentemente, humana; la de Coimbra termina en forma de lágrima.

Las guitarras portuguesas son el resultado de la fusión del cistro o cítara, que tras extenderse por toda Europa llegó a Portugal en el siglo XVI, con la “english guitar” (guitarra inglesa), introducida en el país lusitano en el siglo XVIII.

Hemos hablado del cistro y la cítara en: *Virgen de la Humildad* de Fra Angelico. Siglo XV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino; *La rendición de los rebeldes sicilianos a Antonio de Moncada en 1941* de David Teniers el Joven y Jan van Kessel el Viejo. Siglo XVII. Pintura Flamenca. Apartado La Música, lo Humano y lo Simbólico; *Comiendo ostras* de Jacob Ochtervelt. Siglo XVII. Pintura Flamenca. Apartado La Música y lo Humano.

En todos estos casos hemos comprobado la dificultad para determinar con exactitud si se trata de un cistro, de una mandora o de sus derivados: mandola, bandola, pandora, pandura, mandura, mandurria, bandurria.

El timbre de la guitarra portuguesa es muy particular (los portugueses lo comparan con un gemido). A partir del siglo XIX, se ha asociado al fado, la canción nacida en barrios populares que, como un lamento musical, nos acerca a la llamada “saudade portuguesa” en donde quedan reflejados el destino y las tristezas del ser humano.

La posibilidad de que se trate de una guitarra portuguesa nos viene dada por el instrumento que aparece en otro cuadro realizado poco más de un año después: *Le Portugais (L'Émigrant)* -fig. 13- (“El portugués -El emigrante-”. 1911-1912. Basilea. Kunstmuseum), en donde Braque incluye por primera vez varias letras mayúsculas: D BAL (posiblemente la D pertenezca a la palabra GRAND), junto con el signo & y tres cifras. Al lado de éstas últimas aparece, como en muchos otros cuadros de esa época (entre ellos nuestra *Mujer con mandolina*), la embocadura de un instrumento de lengüeta doble.

Nos interesa especialmente esta obra por el instrumento que intuimos tiene en sus manos el emigrante portugués. Conseguimos ver un fragmento de las cuerdas, la boca, el corto y ancho mástil, así como un clavijero plano y doblado. Mástil y clavijero se

asemejan a los de la (para nosotros) bandurria de *Les instruments de musique* del Centre Pompidou que hemos comentado más arriba; sin embargo, la forma de la caja armónica es la de una guitarra portuguesa. Un instrumento semejante al de *Le Portugais* aparece también en una obra anterior titulada *Mandore* -fig. 14- (“Mandora”.1909-1910. Londres. Tate Gallery), en el que la tapa superior está profusamente facetada, quebrando el contorno de la caja. Son perfectamente reconocibles el corto y ancho mástil y el clavijero en forma de pala, esta última realizada con una perspectiva tradicional. Nos ha llamado la atención que, en esta ocasión, se haya optado por utilizar el nombre de mandora en el título.

En ninguna de las fuentes que hemos consultado hemos encontrado referencia alguna al instrumento que tiene en sus manos el desconocido emigrante portugués.

Jean Leymarie ha interpretado así el asunto que recoge este lienzo:

(“... un recuerdo de un músico visto en un bar de Marsella, la abrazadera de la cortina arriba a la derecha, está evocando de manera elíptica la decoración (...) la introducción de letras y cifras de imprenta estarcidas que, además de su valor como alusión por la estabilidad de su estampación no susceptible de deformación, sirven de referencia al escalonamiento del espacio”)²⁴.

Únicamente se hace mención a un guitarrista en la sorprendente interpretación de William Cloonan en su ensayo, “Braque’s *Le Portugais* and a Portuguese Nun”²⁵, en donde expone la hipótesis de que todos los elementos del cuadro encierran un mensaje oculto.

El profesor Cloonan da por supuesto que Braque leyó una obra de 1669, bastante conocida en Francia: *Lettres portugaises* (“Cartas portuguesas”), traducida al inglés con el título: *The Diary of a Portuguese Nun* (“El diario de una monja portuguesa”), de Gabriel de Lavergne, sieur de Guilleragues²⁶.

El texto contiene cinco apasionadas cartas de amor de una monja a un joven oficial francés.

William Cloonan ha creído reconocer los rasgos de los protagonistas e incluso los sentimientos que describe la monja en sus cartas, “en mayor o menor grado”, reflejados “de forma equivalente” en el cuadro de Braque. Por ejemplo: en la zona central del lienzo, a la derecha de las letras CO, hay un elemento en forma de media luna que,

según este autor, “enmarca un óvalo casi perfecto” que corresponde a la cabeza de la monja e, inmediatamente a la izquierda, la línea negra en diagonal que enmarca un plano oscuro, apunta el autor que sería el velo²⁷.

“Una vez que se reconoce la presencia de la monja en el cuadro, es relativamente fácil encontrar alusiones a los otros pasajes mencionados. (...) En la esquina inferior derecha hay una indicación clara de un barco. La cara del guitarrista, que se encuentra debajo y ligeramente a la izquierda del hábito de la monja, se convierte también en la imagen del soldado francés cuya cabeza está aproximadamente donde estaría el corazón de la monja, haciendo por tanto que el retrato del portugués sirva al mismo tiempo de retrato del francés, sin que, por supuesto, el primero deje de ser él mismo. (...) Una vez enfocado el retrato del guitarrista portugués, es fácil ver cómo la monja parece emerger detrás de él sin que “le portugais” se vuelva menos reconocible. Desde el punto de vista del guitarrista, él es el que se metamorfosea en la monja, pero desde el punto de vista de “la portugaise” de las *Lettres portugaises* es “le portugais” situado cerca de su corazón el que sale de ella y se transforma en el retrato/imagen de su amado francés”²⁸.

En el cuadro de nuestra colección, los únicos elementos reconocibles son: el instrumento de cuerda junto con el curvilíneo brazo derecho en forma de L, terminado en un pequeño rectángulo que sustituye a la mano, y la mano derecha, más detalladamente dibujada, unida a un delgado y rectilíneo antebrazo. A la altura de esta mano, a la derecha, podemos ver claramente un elemento en forma de blanca media luna, similar a la del “óvalo facial” descrito por William Cloonan, aunque en posición invertida y, a manera de reflejo, lo podemos ver repetido, con menor intensidad y en posición diferente, un poco más abajo.

La idea de que sea una figura femenina sólo nos la transmite ese brazo torneado, exento de musculatura, junto con la tradición secular que ha establecido que la mandolina sea uno de los instrumentos más idóneos para ser tañidos por las mujeres.

Patrick O’Brian, explica en su libro sobre Picasso que la hija de Braque tocaba la mandolina:

*Braque rentra aussi, il rapportait ses toiles de l’été à L’Estaque, surtout des natures mortes et des personnages, dont sa propre fille qui joue de la mandoline, et quelques paysages*²⁹. (“Braque regresó también, traía sus lienzos del verano en El Estaque,

especialmente naturalezas muertas y personajes, uno de ellos su propia hija que toca la mandolina y algunos paisajes”).

La forma piramidal de la figura que ha representado Braque termina en un vértice que incluye dos triángulos de diferente tamaño (¿a modo de cabeza?), ambos rematados por una especie de penacho, lo que no aporta ningún tipo de aclaración que pudiera ayudarnos a confirmar que el pintor ha representado la figura de una mujer.

Es la época de su cubismo más hermético.

Sobrepasaría los límites de este estudio la enumeración y, en su caso, el comentario, por breve que fuera éste, de todas las obras de Braque con contenido musical.

Vamos a referirnos únicamente a algunos de los cuadros que realizó hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial, y que poseen algún aspecto interesante en relación con nuestro estudio, así como a otras obras posteriores que reflejan el instrumento que aparece en *Mujer con mandolina* y que, para nosotros, es una bandurria o una guitarra portuguesa.

Las primeras obras de Braque que contienen instrumentos musicales en su etapa de cubismo analítico son: *Violon et palette* -fig. 15- (“Violín y paleta”) y su “pendant” *Piano et mandore* -fig. 16- (“Piano y mandora”), ambos realizados entre 1909 y 1910 (Nueva York. The Solomon R. Guggenheim Museum).

En la primera de ellas, hemos de destacar la reunión de una partitura musical y una paleta de pintor. Quizá Braque deseaba hacer patente el acercamiento entre sus dos pasiones: la pintura y la música. También nos ha llamado la atención que haya representado en este lienzo, con total realismo, el clavo del que cuelga la paleta.

En *Piano et mandore*, se ha acudido nuevamente en el título al término *mandore* (mandora), a pesar de ser un instrumento similar a los que se ha venido dando el nombre de mandolina.

En *Broc et violon* (“Jarra y violín”. 1909-1910. Basilea Kunstmuseum), son perfectamente reconocibles ambos objetos: la voluta del instrumento, las cuatro clavijas insertadas en el clavijero así como las cuatro cuerdas y los oídos, están dibujados con toda claridad. Por el contrario, en *Violon et chandelier* (“Violín y candelero”. 1910. San Francisco. The San Francisco Museum of Modern Art), no aparecen estos elementos y

aunque la caja armónica está representada con mayor realismo, el mástil corresponde al de una bandurria.

En *Clarinette et bouteille de rhum sur la cheminée* -fig. 17- (“Clarinete y botella de ron sobre la chimenea”. 1910-1911. Londres. Tate Gallery), vemos casi por completo y perfectamente definido, un oboe o un instrumento parecido como puede ser la dulzaina o la tenora. La lengüeta doble nos confirma que no es un clarinete. Un año más tarde, en *Hombre con clarinete* de Picasso (en el siguiente estudio), encontramos esa misma embocadura y también la de un clarinete.

En el cuadro de la Tate Gallery aparecen nuevamente letras mayúsculas aunque sin completar las palabras. ALSE correspondería, sin duda, al título de la partitura de un vals (valse en francés). Aunque el título del cuadro no hace referencia al violín, el lienzo está plagado de las volutas que rematan la cabeza de estos instrumentos.

Dichas volutas van a ser también una constante en las obras de este periodo, en el que aparecerán tratadas desde una forma realista hasta una total esquematización, a manera de símbolo, en pequeñas formas en espiral.

En 1912 el artista volverá a representar un ¿clarinete? en un lienzo ovalado: *La clarinette* (Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum). No conseguimos ver con claridad la embocadura del instrumento pero creemos adivinar una lengüeta doble. Sí se nos muestra con nitidez la campana y el cuerpo; en éste último no están representadas las llaves. Por tanto, no se puede afirmar que se trate de un clarinete. Bajo el instrumento, nuevamente aparece la portada de una partitura con el título de VALSE.

(Nos preguntamos quién pondría el título a estos cuadros. ¿Pondría alguno Braque?. Pensamos que en muchos casos no fue el propio pintor, pues ya hemos comentado anteriormente su amplia formación musical).

Sí está claramente definida una flauta de pico en el cuadro, *Flûte et harmonique* -fig. 18- (1911. Filadelfia. Philadelphia Museum of Art). Embocadura, cabeza, bisel, cuerpo y pie, están reflejados con absoluta fidelidad, así como el orificio de la ventana, si bien, sólo aparecen cuatro orificios frontales que no están alineados. Lo que nos ha extrañado es que el pintor haya prescindido de las posibilidades del lenguaje cubista, privándonos de la visión del portavoz.

El violín es protagonista de dos cuadros pintados en Céret, en el otoño de 1911.

En *Le guéridon*, (“El velador”. 1911. París. Musée national d’art moderne. Centre Georges Pompidou), Braque ha colocado entre otros objetos, el dorso, las cuerdas, los oídos y la voluta de un violín (en realidad son dos las volutas que hemos podido vislumbrar). A los fragmentos del violín les acompaña la embocadura de un instrumento de lengüeta doble (hemos comentado más arriba la frecuencia con que nuestro artista utiliza las embocaduras de este tipo de instrumentos). Además de partituras, Braque ha incluido en caracteres de imprenta, figuras musicales: tres negras y una blanca que flotan en el aire.

L’homme à la guitare (“Hombre con guitarra”) también titulado *L’Homme à la mandoline* (“Hombre con mandolina”. 1911 Nueva York. The Museum of Modern Art), fue realizado al mismo tiempo que su amigo Picasso (al que Braque había acompañado al mencionado pueblecito de la Cataluña francesa), pintaba *L’accordéoniste* (“El acordeonista”. 1911. Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum). Ambas obras están tan próximas que es prácticamente imposible identificar cuál de ellas pertenece a cada artista. No existe el menor atisbo de diferenciación en el tratamiento de la figura, ni del fondo, el espacio o el color. (Entre 1908 y 1913 los dos amigos no incluían su firma en sus cuadros o lo hacían en el dorso, en parte, para evitar todo tipo de interferencia en el ritmo de la composición y en parte, porque estaban interesados en la impersonalidad)³⁰.

Nature morte. Harpe et violon -fig. 19- (“Naturaleza muerta. Arpa y violín”. 1911-1912. Düsseldorf. Kunstammlung Nordrhein-Westfalen Museum), posiblemente realizada también en Céret, muestra fragmentos reconocibles del violín como el mástil y la cabeza; las volutas inundan toda la superficie, algunas dotadas de volumen y otras son esquemáticas formas de caracol tan del gusto del pintor. Sin embargo, no nos es posible encontrar algún elemento del arpa. Sí vemos, y con un tamaño considerable, la boquilla de un instrumento de doble lengüeta.

En *Nature morte au violon* -fig. 20- (“Naturaleza muerta con violín”. 1911-1912. París, Musée national d’art moderne. Centre Georges Pompidou), fragmentos de las diferentes piezas del violín aparecen ¿detrás?, ¿delante? (no podemos precisar cuál de los dos planos transparenta al otro), de un imaginario telón (¿de fondo?, ¿de boca?), realizado

con cientos de pequeñas pinceladas divisionistas de color blanco, técnica que si bien el artista viene utilizando desde tiempo atrás, es en este cuadro donde la lleva al límite. En el centro del lienzo, y también con un buen tamaño, encontramos la boquilla del sempiterno instrumento de doble lengüeta que va a impedir al violín ser el único instrumento representado. Otra característica de este lienzo es el gran número de diagonales que lo atraviesan y aunque las hemos visto en obras anteriores, aquí tienen una mayor relevancia.

L'homme au violon (Le violoniste) (“Hombre con violín -El violinista-”. 1911-1912. Zürich. Colección Emil G. Bührle), es un lienzo oval, enormemente facetado. Entre las piezas revueltas de este puzzle podemos encontrar, en la zona inferior, las cuerdas del instrumento, las “efes” y los dedos del violinista perfectamente definidos. El fuerte foco de luz en la parte superior, pensamos que pretende indicar la cabeza del intérprete.

En septiembre de 1912, en Sorgues, Braque comenzó a experimentar con “papiers collés” (papeles pegados). Durante la primavera de ese mismo año, Picasso había incorporado hule imitando rejilla en su *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (Colección particular).

La técnica del “collage” acababa de nacer.

De un año después son tres “collages” de Braque con instrumentos: *Guitare* (1913. Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum); *Violon* (1913. Cleveland. Museum of Art); y el que para nosotros es muy interesante: *Nature morte avec tenora* (“Naturaleza muerta con tenora”. 1913. Nueva York. Museum of Modern Art).

Hemos venido refiriéndonos al instrumento de viento que incompleto, y la mayoría de las veces reducido a su embocadura, es llamado en las fuentes consultadas, clarinete. En todos los casos hemos puntualizado que se trataría de un oboe o de alguno de los instrumentos de doble lengüeta que hemos enumerado al hablar de *Les instruments de musique* del Centro Pompidou, entre los que hemos nombrado la tenora.

Pero, ¿por qué en el título del collage del MOMA se utilizó el nombre de tenora?.

En el verano de 1911, Braque visitó a Picasso en Céret, localidad que había sido políticamente española hasta las primeras décadas del siglo XVII y continuaría siendo obstinadamente catalana. Picasso y sus amigos oían hablar en catalán a su alrededor y

los días de fiesta, veían a sus habitantes bailar sardanas. Uno de los cuadros realizados por el pintor español durante ese fecundo verano es *Hombre con clarinete* que, como hemos dicho, estudiamos más adelante (Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano), en el que una de las embocaduras representadas pertenece a una tenora³¹, instrumento parecido al oboe, indispensable en las “coblas” que acompañan las sardanas (sus características se detallan más adelante, en el estudio de *Campesino catalán con guitarra* de Joan Miró. Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano).

(Sin duda, debió de ser Braque quien puso el título de *Nature morte avec tenora*; cuando pintó este cuadro, seguramente recordaría el nombre del instrumento catalán, o tal vez, pudo serle sugerido por el propio Picasso).

Un año después de empezar a utilizar en sus obras “papiers collés” y a las puertas de la primera guerra mundial, Georges Braque ya se expresaba mediante un cubismo sintético. Con estas nuevas técnicas sigue representando su “idea” de mandolina. En *La mandoline* (1914. Ulm. Ulmer Museum -préstamo permanente del Land Baden-Württemberg-), el artista reúne acuarela, gouache, carboncillo, “papier collé” imitando madera, y cartón ondulado para las cuerdas del instrumento.

Tras la larga convalecencia de sus heridas de guerra, Braque, en 1917, vuelve a sus naturalezas muertas y figuras con instrumentos musicales, utilizando para ello colores vivos y texturas en trampantojo, en ocasiones, ensombrecidas en algunas zonas con negros y grises oscuros como en *La joueuse de mandoline* -fig. 21- (“La mandolinista”. 1917. Lille. Lille Métropole Musée d’art moderne, d’art contemporain et d’art brut), donde volvemos a ver esos dedos, casi garras (unos pisando, los otros pellizcando las cuerdas), que nos están indicando que se trata, no de una mandolina sino de una guitarra, reforzada además por la silueta de la caja del instrumento que aparece delineada a la izquierda del lienzo.

La musicenne -fig. 22- (“La instrumentista”. 1917-1918. Basilea. Kunstmuseum), está construida a partir de largos planos rectangulares superpuestos a unos fondos ornamentales que refuerzan su formato monumental. Se ha dicho que el hieratismo de esta figura evoca las Vírgenes en majestad de Cimabue, prefigurando la evolución del cubismo hacia una forma de “grandeur classique”, acorde con el espíritu de la postguerra.

Nature morte, la table (“Naturaleza muerta, la mesa”. 1928 Washington. National Gallery of Art), muestra entre los diversos objetos situados sobre la mesa, una mandolina “braquiana” o lo que es lo mismo, el instrumento que Braque representó por primera vez, veinte años atrás, en *Les instruments de musique*, y que nosotros consideramos que es una bandurria.

En *La mandoline bleue* -fig. 23- (“La mandolina azul”. 1930. San Luis. Saint Louis Art Museum), vemos un instrumento totalmente diferente al anterior; podríamos decir que aparece “reblandecido” (tan solo unos meses después expondría Salvador Dalí en París sus “relojes blandos”), y rodeado de superficies superpuestas, muchas de ellas en trampantojo, entre las que asoma un fragmento de una partitura con el título VALSE.

En dos lienzos de fuerte colorido, *Nature morte à la nappe rouge* (“Naturaleza muerta con mantel rojo”. 1934. Colección particular) y *Nature morte à la guitare (rideaux rouge)* (“Naturaleza muerta con guitarra -cortinas rojas-”. 1938. Chicago. Art Institute of Chicago), aparece el mismo instrumento de tres cuerdas que alguien se ha empeñado en llamar guitarra y, a pesar de su esquematización, es un derivado de la reblandecida “mandolina azul” del museo de San Luis.

Sólo un mástil y un clavijero “reblandecidos”, no así la caja del instrumento, figuran en *Vase, palette et mandoline* (“Jarrón, paleta y mandolina”. 1936. Nueva York, The Museum of Modern Art).

En *Femme à la mandoline* (“Mujer con mandolina”. 1937. Nueva York. The Museum of Modern Art), no sólo la figura femenina, sino también su entorno, son similares a las mujeres y la habitación de *Le duo* (“El dúo”), que comentamos más abajo. La esbelta figura de larguísimo cuello, pintada casi totalmente en negro, aparece de perfil con el instrumento en las manos. El pintor ha utilizado unos tonos rosáceos alrededor de la silueta para realzar la sensación de volumen demostrando así su renuncia a uno de los principales postulados cubistas.

Finalmente, en la que consideramos que es la última mandolina representada por Braque, la litografía *Femme à la mandoline* (1945. Se conserva un ejemplar en el County Museum of Art de Los Ángeles), que el pintor realizó para la cubierta del libro, *Braque le patron* de Jean Paulhan, el instrumento está apenas esbozado, pero la caja nos parece que, por primera vez, estaría ligeramente abombada.

Jean Paulhan escribiría más tarde:

Les peintres changent à nos yeux le monde; l'homme ne voit plus tout à fait les mêmes nuages après Turner, les mêmes femmes après Watteau, les mêmes citrons après Braque. L'Art, on le sait, imite moins la nature que la nature imite l'Art.

(“Los pintores cambian el mundo ante nuestros ojos; un hombre ya no ve las mismas nubes después de Turner, ni las mismas mujeres después de Watteau, ni los mismos limones después de Braque. El arte, ya se sabe, imita menos a la naturaleza que la naturaleza al arte”)³².

La mandolina que tantas veces ha sido evocada por Georges Braque, será el instrumento elegido, en 1920, por Igor Stravinsky, para acompañar la bucólica serenata que entona el tenor *Mentre l'erbetta pasce l'agnello...* (“Mientras en la hierbecilla pace el cordero...”) en la segunda escena del ballet *Pulcinella*, cuya escenografía y vestuario fueron diseñados por Picasso (Comentamos este ballet a continuación, en *Hombre con clarinete* de Pablo Picasso. Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano).

Muchos artistas copiarán, harán versiones, e incluso algunos, llegarán a destrozar los motivos característicos de las naturalezas muertas de Braque.

El pintor tuvo la sensación de que había sido robado.

En una carta dirigida a su marchante Léonce Rosenberg, fechada el 13 de noviembre de 1918 (el día siguiente al armisticio), Braque manifestaba su enfado al comprobar cómo había sido copiado por otros artistas:

- *No está de más recordar de vez en cuando que la palabra Cubismo la pronunció por primera vez el jurado del Salón de Otoño ante mis cuadros y que si hemos visto una avalancha de mandolinas y de naturalezas muertas con instrumentos musicales, es porque han salido de mi estudio. He vuelto a leer el prefacio que el pobre Apollinaire escribió para la exposición que me hizo Kahnweiler hará una decena de años, en la que hablaba de estos instrumentos. En aquella época nadie hacía lo que yo, pero desde entonces cuantas cosas me han robado, hasta los más mínimos detalles, la forma de los lienzos, la madera de imitación, (sic) las letras, los dibujos con papeles pegados, y esto por no hablar más que de las cosas que tienen nombre propio*³³.

-

Los gustos musicales de Georges Braque y Pablo Picasso eran muy diferentes.

Al malagueño no le interesaba la música culta. Sus preferencias estaban totalmente alejadas de la música barroca, clásica o romántica y, para qué decir, de la música de las primeras décadas del siglo XX. Únicamente le atraía algo el flamenco, si bien, Federico Sopena apunta que la única música no popular que el pintor tenía adherida a la memoria y tarareaba con gusto era la melodía principal de *Petrouska* de Stravinsky: “Claro que lo que tararea Picasso y que anticipa por su colocación, los ‘‘collages’’, es el casi paréntesis de la canción”³⁴.

En cambio, los referentes musicales de Braque eran claramente otros.

Así nos lo desvelan algunas de sus obras en las que evoca a compositores como Bach, Mozart o Debussy.

A la figura indiscutible del barroco musical están dedicados el lienzo, *Hommage à J. S. Bach* -fig. 24- (“Homenaje a J. S. Bach”. 1911-1912. Nueva York The Museum of Modern Art), además de uno de sus primeros “collages”, a los que nos hemos referido más arriba, para el que Braque empleó, carboncillo, papel imitando madera y papel negro pegado: *Aria de Bach* (1913. Washington. National Gallery of Art, cedido temporalmente al Smithsonian’s Hirshhorn Museum.).

Se ha dicho que las inclusiones del nombre de Bach van más allá de la mera admiración por su música, y se ha establecido una analogía entre la polifonía y el contrapunto del músico alemán, y las geometrías y novedosas perspectivas de las obras cubistas de Braque, poniéndose en paralelo el procedimiento compositivo de la fuga (quizá el más representativo de Bach), como cuidadoso equilibrio entre el entretejido de las distintas voces, con el entretejido de líneas y arquitectura de las pinturas cubistas de Braque. También se ha comparado la reducida utilización de formas y motivos específicos en Braque, con la elección de un solo tema por parte de Bach, para a continuación someterlo a todo tipo de modificaciones y demostrar que, a partir de un breve motivo melódico, se puede alcanzar una gran obra sin apartarse de “la unidad dentro de la variedad”³⁵.

Un ejemplo de ello sería la secuencia BACH (en la nomenclatura musical alemana: si bemol, la, do, si natural). El compositor lo utilizaría como sujeto en la parte final de *Die Kunst der Fuge* (“El arte de la fuga” BWV 1080). Durante los siglos XIX y XX fueron muchos los compositores que lo volvieron a utilizar, sin duda como homenaje a Bach. Entre todos ellos destacamos a dos contemporáneos de Braque, Francis Poulenc y

Anton Webern. Poulenc en *Valse improvisation sur le nom Bach* para piano (1932), y Webern en el *Cuarteto de cuerda* (1937-1938), en donde la serie dodecafónica está basada en el motivo BACH.

Respetando todo lo anterior, en nuestra opinión, el cubismo de Braque y el de Picasso, estarían más cerca de la música de Stravinsky, cuyas superposiciones temáticas, la utilización de la politonalidad (comparable a las múltiples perspectivas de la pintura cubista), y la yuxtaposición de timbres bien diferenciados (de la misma manera que vemos superpuestos periódicos, prospectos, hules, etc. en los “collages” de Braque y Picasso)³⁶, nos permiten encontrar una mayor similitud entre ambas formas de creación artística³⁷.

Violon (Mozart Kubelick) -fig. 25- (“Violín -Mozart Kubelick-” 1912. Basilea. Colección particular) lo realizó Braque en la primavera de 1912, coincidiendo con una retrospectiva de la obra de Jean-Auguste-Dominique Ingres en las Galerías Georges Petit. El gran violinista checo Jan Kubelík (Braque en el cuadro, escribió mal el apellido añadiéndole una c), dio un concierto con las piezas favoritas de Ingres, para el que utilizó el célebre violín del pintor³⁸. Es probable que Braque asistiese a ese concierto y entre todas las obras interpretadas, alguna de Mozart podría haberle quedado más grabada en su recuerdo. Meses después del concierto, el pintor realizaba este cuadro como doble homenaje: al compositor y al violinista.

En *Le duo* -fig. 26- (“El dúo”.1937. Musée national d’art moderne. Centre Pompidou) Braque nos presenta en la esquina de una habitación, a dos mujeres de largo cuello, sentadas frente a frente; la de la izquierda, que recibe un fuerte foco de luz que se expande por la pared empapelada del fondo, sostiene una partitura en donde aparece un título incompleto “Deb”. Su compañera está tocando el piano en una zona apenas iluminada. Se trata claramente de un dúo de voz y piano. Las tres letras “Deb”, son testimonio de la admiración de Braque por la obra de Debussy. La partitura que están interpretando podría ser una de las *Trois chansons de Bilitis* (“Tres canciones de Bilitis”) para voz sola y piano (1897-1898). Las dos figuras femeninas son completamente inexpresivas y estáticas; se asemejan a “papiers collés” sobre el fondo de papel pintado que convierte a la habitación en un espacio cerrado y agobiante.

Tal como hemos señalado anteriormente, Georges Braque, en sus naturalezas muertas con instrumentos, ha venido incluyendo la mayoría de las veces una partitura. Pero será en dos cuadros: *Nature morte à la sonate*, (“Naturaleza muerta con sonata”. 1919. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou), y *Mandoline à la sonate* (“Mandolina con sonata”. 1939-1940. Colección particular), donde aparece explícitamente el título de la pieza musical: “Sonate”.

La sonata del primer lienzo podría estar escrita para ser interpretada por diferentes instrumentos. Braque no lo ha querido especificar bajo las letras del título, ni tampoco nos dice por quién fue compuesta.

En el caso de *Mandoline à la sonate*, nos permitimos acudir a dos compositores que escribieron, el primero, varias sonatas, y el segundo, una sonatina para este instrumento. El napolitano afincado en Madrid, Domenico Scarlatti, autor de un gran número de sonatas para teclado³⁹ y más de veinte para instrumento melódico y bajo continuo. No obstante, descartamos la posibilidad de que se trate de una sonata para mandolina de Scarlatti pues, hasta época reciente, se creía que dichas sonatas (aunque en ocasiones se interpretaban con mandolina), habían sido compuestas para violín, pero se ha descubierto recientemente un interesante manuscrito en París, en la Biblioteca del Arsenal, que ha llevado a exponer a un grupo de expertos la teoría de que dichas sonatas podrían estar escritas específicamente para mandolina.

Aunque el título que ha reflejado el pintor es el de sonata, sí podría tratarse de una de las dos sonatinas para mandolina y clavicordio que Ludwig van Beethoven compuso en 1796, durante su estancia en Praga, dedicadas a la condesa Joséphine de Clary: *Sonatina para mandolina y clavicordio en Do menor WoO 43a* y *Sonatina para mandolina y clavicordio en Do mayor, WoO 44a*⁴⁰.

(Pero nos tememos que Braque no tuvo la menor intención de relacionar instrumento y partitura).

En *Musique, passion d'artistes*, Jean-Yves Bosseur pone de relieve la confusión entre los instrumentos musicales representados por Braque y Picasso, y la música proveniente de aquéllos. En opinión de este autor, “...aunque las cuerdas puedan parecerse a un pentagrama o los oídos a una clave, el conjunto del cuadro hay que verlo como una composición sonora”⁴¹.

En este mismo sentido, el propio Braque aclaraba que sus lienzos no representaban instrumentos musicales.

... comme si elles étaient elles-mêmes un dispositif orchestral en action, chaque nuance de teinte ou d'objet étant alors comparée au phrasé de tel ou tel instrument jouant au sein d'une symphonie imaginaire. (“...como si ellos mismos fueran un dispositivo orquestal en acción, cada matiz de color o de objeto se pueden pues comparar al fraseado de tal o cual instrumento que suena en el seno de una sinfonía imaginaria”)⁴².

Otro aspecto que deseamos destacar son las relaciones de Georges Braque (en unos casos se trató de amistad, en otros, sólo de una mera relación profesional), con músicos de su época.

Esta relación se estableció, principalmente, a través del ballet.

Serge Diaghilev encargó al pintor la escenografía y el vestuario de varias de sus producciones. Por ello, Braque coincidiría con Georges Auric en *Les Fâcheux* (“Los fastidiosos” o “inoportunos” ¿“metepatas”?), cuyo argumento estaba basado en una comedia-ballet de Molière, con coreografía de Bronislava Nijinska. Se estrenó en Montecarlo, el 19 de enero de 1924, en el Théâtre de Monte-Carlo. El pintor, además de la escenografía y el vestuario, también realizó el telón de boca.

Un año después, Diaghilev le encargó la escenografía y el vestuario de *Zéphyr et Flore*; cuya música era de Vladimir Dukelsky y la coreografía de Léonide Massine.

También, ese mismo año, Braque fue requerido para un proyecto que no se llevó a cabo: el ballet, *Quadrille* (“Cuadrilla”), con música de Erik Satie, que había realizado una adaptación para ese ballet de *Souvenirs de Munich* de Emmanuel Chabrier y *Souvenirs de Bayreuth* de Gabriel Fauré y André Messager, (en opinión de Alex Danchev, se trataba de “dos pastiches wagnerianos”⁴³.

De 1921 es la primera edición impresa de *La piège de Méduse* (“La trampa de Medusa”), comedia lírica en un acto con argumento y música incidental de Erik Satie, a partir de una suite de siete danzas para piano que compuso en 1913. Esta edición contiene tres xilografías de Georges Braque. La obra fue representada en privado unos meses después. Satie colocó entre las cuerdas del piano unas hojas de papel para conseguir un sonido que imitase al del mono mecánico que aparece en la obra. El músico se convirtió así en el primer compositor que utilizó un piano preparado⁴⁴.

También de ese año, es la naturaleza muerta *Guitare et verre* (“Guitarra y vaso”. París. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou), donde el pintor desliza

detrás del instrumento la portada de una partitura con las letras SOCRA. *Socrate* (“Sócrates”), es el título de la sinfonía dramática escrita por Satie en 1917 y estrenada en 1920. El pintor pretendió así rendir un homenaje a su amigo con el que compartía un parecido pensamiento estético

En este mismo sentido, y a pesar de estar separadas por casi dos décadas, no podemos dejar de relacionar la pieza de Satie para piano (existen otras dos versiones, para cuatro manos y para orquesta), *Trois morceaux en forme de poire* (“Tres trozos en forma de pera”), escrita en 1903 y publicada en 1911, (que para no apartarse de la línea irónica característica del compositor, y como su título no indica, consta de siete movimientos), con las naturalezas muertas de Braque que contienen dicha fruta: *Panier avec fruits* (“Cesta con frutas”. 1921. Colección particular); *Nature morte aux poires* (“Naturaleza muerta con peras”. 1922. Musée national d’art modern. Centre Georges Pompidou.); *Broc, pipe et poire* (“Jarra, pipa y pera”. 1924. Washington. The Phillips Collection); *Poire, pomme et couteau* (“Pera, manzana y cuchillo”. 1924. Colección particular); *Broc, poire coupée et verre* (“Jarra, pera cortada y vaso”. 1929. Colección particular).

El título de la pieza de Satie es una respuesta a los críticos musicales de la época que le reprochaban la falta de estructura formal en sus composiciones. (Quizá algún crítico de arte llegó a decir lo mismo respecto a las peras o a otros objetos de Braque).

Tras la muerte de Erik Satie, Marcelle Lapré, la esposa de Georges Braque, apasionada melómana, se quedó con los pianos del compositor⁴⁵.

En 1926, Georges Braque tuvo un fuerte encontronazo con Serge Diaghilev y su coreógrafo Boris Kochno, en el que llegó a intervenir la policía. Se trataba de una nueva producción de *Les Sylphides* que fue estrenada sin que el pintor hubiera terminado la escenografía⁴⁶.

Casi una década después, el artista diseñó la escenografía del ballet cantado *Salade*, con música de Darius Milhaud y coreografía de Léonide Massine. Se estrenó en París, en el Théâtre de la Cigale, el 17 de mayo de 1934. Este ballet ya no sería una producción del empresario ruso que había fallecido en 1929.

Hasta 1947, Georges Braque no volvió a colaborar en un espectáculo de ballet. Su amigo René Chard, autor de la obra teatral *La Conjuración*, adaptada con el mismo

título para ballet, le pidió que realizase el telón de boca. El estreno tuvo lugar en París en el Théâtre des Champs-Élysées en abril de 1947. Braque seguiría colaborando con Chard en otras ocasiones e ilustrando varias de sus obras.

La relación de Georges Braque con Francis Poulenc fue complicada pero no exenta de mutuo respeto artístico.

El músico dedicó al pintor una de las siete canciones incluídas en *Le travail du peintre* (“El trabajo del pintor”. 1956), composición para voz y piano a partir de poemas de Paul Éluard extraídos de la serie: *Voir: poèmes, peintures, dessins* (“Ver: poemas, pinturas, dibujos”)⁴⁷.

Las otras seis canciones están dedicadas a Pablo Picasso, Marc Chagall, Juan Gris, Paul Klee, Joan Miró y Jacques Villon.

El poema que evoca a nuestro pintor dice así:

*Un oiseau s’envole.
Il rejette les nues comme un voile inutile,
Il n’a jamais crainte la lumière.
Enfermé dans son vol,
Il n’a jamais eu d’ombre.
Coquilles des moissons brisées par le soleil.
Toutes les feuilles dans le bois disent, oui.
Elles ne savent dire que oui
Toute question, toute réponse
Et la rosée coule au fond de ce oui
Et un homme aux yeux légers décrit le ciel d’amour.
Il en ressemble les merveilles
Comme des feuilles dans un bois,
Comme des oiseaux dans leurs ailes,
Et des hommes dans le sommeil.*

(“Un pájaro echa a volar
Rechaza las nubes como un velo inútil
Nunca teme la luz.

Encerrado en su vuelo,
Nunca ha tenido sombra.
Conchas de cosechas agostadas por el sol.
Todas las hojas en el bosque dicen, sí
No saben decir nada más que sí
A cada pregunta, a cada respuesta
Y el rocío se desliza por el fondo de este sí
Y un hombre con suaves ojos describe un cielo de amor.
Se parece a las maravillas
Como hojas dentro de un bosque
Como pájaros dentro de sus alas
Y hombres dentro del sueño”)

En 1953, Braque había decorado los altos techos de la sala de Enrique II del Museo del Louvre con grandes pájaros azules a los que seguirían muchos más realizados en el caballete: pájaros azules, negros, blancos.

Sin duda, el poema de Éluard y la música de Poulenc, inspiraron al artista la litografía, *L’oiseau dans le feuillage* -fig. 27- (“El pájaro entre la hojarasca”. 1961).

Como dato curioso hemos de decir que nuestra *Femme à la mandoline* formó parte de la subasta, en 1921, de los bienes confiscados a Daniel-Henry Kahnweiler tras la primera guerra mundial; fue comprada por André Breton, cuyo desprecio y arrogancia ante la música son de todos bien conocidos.

Finalizamos este estudio con una frase de Georges Braque que resume su experiencia vital:

*Con la edad, el arte y la vida son una misma cosa*⁴⁸.

NOTAS

1. M. De Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Madrid, 2006, p.183.
2. D. Vallier: “Braque: La peinture et nous, propos de l’artiste recueillis”. *Cahiers d’Art*, no. 1-octubre-1954, p. 14.
3. D. H. Kahnweiler y otros: *Mis galerías y mis pintores: conversaciones con Francis Crémieux*. Ardora. Madrid, 1991, p. 18.
- 4 *Ibid.*, p. 24.
5. I. Monod-Fontaine: “Las naturalezas muertas de Georges Braque” en el catálogo de la exposición, *Braque (1882-1963)*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Febrero-Mayo 2002, p. 29.
6. J. Bermudo: *Declaración de Instrumentos*. Repr. en *facs.* de la edición de J. de Leò, impresor. Osuna, 1555, Libro IV, cap. LXVIII, (formato electrónico).
7. J. Ruiz, Arcipreste de Hita: *Libro del Buen Amor*; edición de J. Joset. Taurus. Madrid, 1990, p. 641 (1517^a).
8. L. de Góngora y Argote: *Poesías*; edición de R. Fernández (pseud. de P. Estala). Imprenta Ncional. Madrid, 1820, p. 96 (edición *on line*).
9. *El parto de la Zagala*; repr. en A. Lorenzo Vélez: “Los evangelios Apócrifos en el Romancero y Cancionero tradicional”, *Revista de Folklore*. nº 008, 1981, p. 29.
10. F. Pedrell: *Emporio científico e histórico de Organología musical antigua española*. Maxtor. Valladolid, 2014, (1^a ed. Juan Gili. Barcelona 1901), p. 96.
11. Archivos Laurens. Repr. en cat. de la exposición: *Braque (1882-1963)*, *op. cit.*, p. 24. Al contemplar esta fotografía, hemos recordado que en la leyenda que acompañaba al cuadro, *Les instruments de musique*, en la exposición: *Georges Braque*. París, Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées. Septiembre 2013-Enero 2014, figuraban los términos: mandolina, clarinete y bandoneón, y se explicaba que eran instrumentos circenses. Consideramos más probable que Braque pensase en la bandurria y en la concertina que tenía en su estudio, que en los instrumentos utilizados en el circo. La concertina es un instrumento que suelen tocar los payasos, lo mismo que el acordeón y el bandoneón, pero no tenemos noticias de que Braque fuese aficionado al circo. Por el contrario, sí sabemos de las frecuentes visitas de Picasso al circo Medrano durante sus primeros años en el Bateau Lavoir reflejando en su etapa rosa la vida de aquéllas gentes. Sin embargo, el pintor español no puso

instrumentos musicales en manos de sus artistas circenses. De esa etapa, tan sólo hemos encontrado un hombre, calzado con zuecos, tocando la guitarra, situado en último término del cuadro *Au Lapin Agile* (“El Conejo Ágil”. 1905. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art). Se trata del dueño de dicho cabaret, Frédéric Gérard. (En este lienzo Picasso se autorretrata en primer término vestido de Arlequín, junto a Germaine Pichot).

12. D. Vallier: *op. cit.*, p. 14.

13. I. Monod-Fontaine: *op. cit.*, p. 25.

14. D. Vallier: *op. cit.*, pp. 16-17.

15. N. Stangos: *Conceptos de arte moderno*. Alianza. Madrid, 1986, p. 53.

16. Más tarde Braque continuará realizando otros cuadros ovalados como: *Bougeoir et carte à jouer sur une table* (“Palmatoria y carta de juego sobre una mesa”. 1910. Nueva York. Metropolitan Museum of Art). *La guitare* (“La guitarra”. 1913. París. Musée Picasso). *Guitare “STAL”* (“Guitarra ‘STAL’”. 1913. Grenoble. Musée de Grenoble). *Nature morte à la pipe* (“Naturaleza muerta con pipa”. 1914. París. Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris). *Nature morte avec violon* (“Naturaleza muerta con violín”. 1913-1914. Los Ángeles. County Museum of Art).

17. Apollinaire, en 1913, propuso otra clasificación “...en la que distinguía cubismo científico (conjuntos con elementos extraídos del conocimiento de la realidad) y cubismo órfico (conjuntos con elementos creados por el artista), lo mismo que existen cubismos constructivos (conjuntos tomados de la realidad sugerida por el instinto) y físicos (elementos de la realidad visible)”. Cit. en F. Sabatier: *Miroirs de la Musique. La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts. XIX-XX siècles*, vol. II. Fayard. París, 1995, p. 442, nota 6.

18. Braque realizaría otra mandolinista a principios de ese año o a finales del anterior *Femme à la mandoline* (1909-1910 Munich. Pinakothek der Moderne).

19. Véase, J. Golding: *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*. Belknap Press of Harvard University Press, 3ª ed.; Cambridge (Massachusetts), 1988.

20. Entre los objetos que decoraban el salón de Picasso en su casa de Montmartre se encontraban: un armonium que nadie había conseguido hacerlo funcionar pero que exhalaba un olor a incienso cada vez que se intentaba arrancarlo; guitarras, mandolinas, cajas, cofres, grabados populares en color enmarcados con paja trenzada y una profusión de pequeñas figuras africanas u oceánicas. (P. O’Brian: *Pablo Ruiz Picasso*. Gallimard. París 1976, pp. 295, 296).

21. Entre otros, A. Gantefüher-Trier y U. Grosenick: *Cubismo*. Taschen. Colonia, Los Ángeles, 2006, p. 50.
22. Reproducida en *Ibid*.
23. Archivos Laurens. Reproducida en el catálogo de la exposición: *Braque (1882-1963)*; *op. cit.*, p. 56.
24. J. Leymarie: *Braque*. Skira. Ginebra, 1961, p. 52.
25. W. Cloonan: "Braque's *Le Portugais* and a Portuguese Nun". *The French Review*, vol. 63, nº4, marzo 1990, pp. 607-616.
26. Entre la amplia bibliografía sobre este texto destacamos dos versiones actuales: D. Fauconnier: *Étude sur Guirellagues: Lettres portugaises: texte intégral*. Ellipses. París, 2005; Guilleragues & Ph. Sollers: *Lettres d'amour de la religieuse portugaise*. Éditions Elitys. Burdeos, 2009.
27. W. Cloonan, *op. cit.*, p. 608.
28. *Ibid*, pp. 610, 613.
29. P. O'Brian: *op. cit.* p. 303. (Braque no tuvo hijos, por lo que es posible que quien tocase la mandolina fuera la esposa del pintor, Marcelle Lapré, gran amante de la música. El error respecto al miembro de la familia puede que sea un "despiste" del traductor del libro al francés, Henri Morisset).
30. *Ibid.*, p. 305.
31. Braque volverá a representar una tenora en *Clarinette et cahier de musique* ("Clarinete y cuaderno de música". 1918. Colección particular).
32. J. Paulhan: *Oeuvres complètes*, "Braque le patron". Cercle du livre précieux. París, 1966, p. 33.
- 33. T. Llorens: "Transparencia y metamorfosis en la pintura de Braque" en el catálogo de la exposición: *Braque (1882-1963)*; *op. cit.*, pp. 32-33.
34. F. Sopeña: *Picasso y la música*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982, p. 44.
35. M. Ch. Dirst: *Engaging Bach: the keyboard legacy from Marpurg to Mendelssohn*. Cambridge University Press. Nueva York, 2012, p. 106.
36. Si tomamos el ejemplo de *Petrouchka*, vemos como Stravinsky utiliza nuevos colores orquestales para buscar el efecto de organillo superponiendo clarinete bajo, clarinete, flautas y pequeña percusión. Desde el comienzo de la obra, las flautas entonan en la zona aguda un motivo de pájaros al que responde el ostinato frenético de una danza rusa; a ambos motivos se añade después un vals de Joseph Lanner además de una canción popular francesa, *Elle avait une jambe de bois* ("Tenía una pata de palo"); todos

van empujándose unos a otros hasta llegar a una sección final agitada, como un torbellino de alegría, que responde al “cuadro”: *Fête de Carnaval* (Fiesta de Carnaval”). En *Le Sacre du printemps* (“La consagración de la primavera”), donde se utilizan los violines a modo de percusión, podríamos encontrar pasajes semejantes. En *Jeux de cartes* (“Juego de cartas”), ballet estrenado en Nueva York en 1937, escuchamos la superposición de conocidos motivos de Beethoven, Rossini y Johann Strauss, en un ingenioso “collage”.

37. El ejemplo más directo de la técnica de “collage” musical lo tenemos en la *Sinfonía nº 3 “Collages”* (1960) de Roberto Gerhard, discípulo de Arnold Schoenberg, que basándose en la “Klangfarbenmelodie” (melodía sin fin), reparte el tema dodecafónico entre los diferentes instrumentos melódicos que unidos al gran despliegue de la percusión producen el efecto de un caleidoscopio en el que los cristales se van relevando unos a otros al tiempo que cambian de color.

38. A. Danchev: *Georges Braque: a life*. Penguin. Londres, 2005, pp. 89-91. Al mencionar la utilización del violín de Ingres, viene a nuestra memoria la célebre fotografía que Man Ray realizó doce años después de aquél concierto: *El violín de Ingres* (1924).

39. Scarlatti compuso 555 piezas breves para teclado denominadas sonatas; muchas de ellas con un inconfundible aire español (la mayoría están dedicadas a su alumna la reina María Bárbara de Braganza). Se trata de sonatas barrocas cuya forma es distinta a la de las sonatas clásicas. La sonata barroca consta de un solo movimiento y tiene una estructura bipartita, es decir, son dos los temas melódicos; el primero de ellos está en una tonalidad y el segundo en otra diferente; la cadencia del primero conduce al segundo tema.

40. Beethoven dedicó a la condesa de Clary otras dos piezas para mandolina y clavicordio: *Adagio en Mi bemol mayor WoO 43b* y *Andante con variaciones en Re mayor WoO 44b*. Estas obras y las dos sonatinas, en algunas ocasiones se han adaptado a la bandurria.

41. J. Y. Bosseur: *Musique, passion d’artistes*. Skira. Ginebra, 1991; cit. en F. Sabatier: *op. cit.*, p. 443.

42. A. Danchev: *op. cit.*, pp. 189-190.

43. *Ibid.*, pp. 237, 238.

44. S. M. Whiting: *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford University Press. Nueva York, 2ª ed. 2002, pp. 449-460. La ilustración que aparece en

la portada de este libro es un retrato de Erik Satie, con el célebre *Moulin de la Galette* al fondo, del pintor catalán Ramón Casas, titulado *El bohemio, poeta de Montmartre* (1891. Chicago. Northwestern University Library's Art Collection).

45. A. Danchev: *op. cit.*, p. 98.

46. *Ibid.* p. 238.

47. P. Éluard: *Voir: poèmes, peintures, dessins*. Éditions des Trois collines. Ginebra, París, 1948. En 1982, con motivo del treintagésimo aniversario de la muerte del poeta, tuvo lugar la exposición *Paul Éluard et ses amis peintres*. París. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou. Noviembre 1982-Enero 1983.

48. M. Soria: "Con la edad el arte y la vida son una misma cosa (Georges Braque). Georges Braque, o la constancia recompensada", en el catálogo de la exposición *Georges Braque*. Valencia. Institut Valencià d'Art Modern. Marzo-Mayo 2006, p. 28. Una recopilación de frases y aforismos del pintor, extraídas de sus cuadernos, están recogidas en el libro *Le jour et la nuit* (Gallimard. París, 1988). Algunos de ellos tienen su origen en los publicados por Braque, en 1917, en *Nord-Sud*, la revista de Pierre Reverdy.

DATOS BIOGRÁFICOS

Georges Braque nació el 13 de mayo de 1882 en Argenteuil sur Seine. A su padre, Charles Braque, dueño de una pequeña empresa de pintura de edificios, le gustaba ir los domingos a pintar al aire libre paisajes inspirados en los impresionistas.

En 1890, la familia se trasladó a El Havre. Allí, el joven Georges comenzaría tres años más tarde sus estudios en el liceo aunque los abandonó antes de obtener el título de bachiller. Asistió a las clases nocturnas de la Escuela de Bellas Artes y también recibió clases de flauta y piano de Gaston Dufy, hermano del pintor fauvista Raoul Dufy¹.

(Raoul retrató a su hermano en 1897, de espaldas, sentado al piano (*Gaston Dufy au piano*. Colección particular).

A los dieciocho años se marchó a París donde empezó a trabajar como aprendiz en casa de un amigo y antiguo empleado de su padre. Vivía en el bullicioso barrio de Montmartre, en la *rue des Trois-Frères*², y asistía a las clases municipales de dibujo del barrio de Batignolles

En 1902 se trasladó a la *rue Lepic*, la conocida calle en cuesta donde decenas de carros vendían fruta, y en la que, por entonces, existían todavía varios de los característicos “moulins” de Montmartre, entre ellos el famoso *Moulin de la Gallette*. Allí vivían numerosos artistas llegados a París en busca de fortuna (entre ellos Van Gogh y su hermano Théo).

El “chansonnier” Yves Montand incluyó en su álbum *Yves Montand* (1974), la canción “Rue Lepic”, reeditada en el álbum *En Balade* (2005) y en el *Café de París - 50 Grands Succès Français* (2008):

Rue Lepic
Dans l'marché qui s'éveill'
Dès le premier soleil,
Sur les fruits et les fleurs
Vienn'nt danser les couleurs

(...)
Et la rue
Monte, monte toujours
Vers Montmartre, là-haut,
Vers ses moulins si beaux

Ses moulins tout là-haut

Rue Lepic

Un año después (1903), el joven Braque se inscribió en la academia de Humbert donde conocería a Marie Laurencin y Francis Picabia.

En 1905, recibió clases del pintor académico Léon Bonnat en las que coincidió con Othon Friesz y con Raoul Dufy. En el Salon de Otoño de ese año, descubrirá el fauvismo sobre el que dirá: *Cette peinture physique me plaisait* (“Esta pintura física me gustaba”)³.

Con Othon Friesz viajó el verano siguiente a Amberes. En octubre de ese año (1906), pasa la primera temporada en L’Estaque, el puerto de pescadores, balneario y residencia estival de la burguesía, próximo a Marsella. Allí adoptará decididamente la paleta de los fauves. Al regresar a París expondrá seis lienzos en el Salón de los Independientes junto a Matisse y Derain. Vendió todos los cuadros y este éxito le animará a volver al Midi.

De septiembre a noviembre de 1907, pasa una segunda temporada en L’Estaque, trabajando en una nueva serie de paisajes en los que empezará a abandonar los colores estridentes del fauvismo.

De regreso a París, en la capital le esperaba un acontecimiento que marcaría su obra en los siguientes años: la exposición retrospectiva de Paul Cézanne en el Salón de Otoño⁴.

A finales de 1907, tuvo lugar el encuentro de Braque y Picasso en el taller de éste, en el Bateau-Lavoir, situado en el nº 13 de la rue Ravignan. Fue Guillaume Apollinaire quien condujo a Braque hasta la “butte” (loma) de Montmartre (actualmente se asciende por las escaleras que conducen a la plazoleta), para presentarle al pintor español. El asombro de Braque al contemplar *Las señoritas de Aviñón* (1907. Nueva York. The Museum of Modern Art), que acababa de pintar Picasso, así como otro enorme cuadro en el que llevaba trabajando varios meses *Tres mujeres* (se conserva un esbozo en el Museo de Bellas Artes Pushkin de Moscú), quedó patente en el comentario que realizó Braque y recogió Fernande Olivier en sus memorias:

*Parece como si con sus cuadros quisiera causarnos la misma sensación que siuviéramos que tragar cuerdas o beber queroseno*⁵.

Después de este primer encuentro y con la imagen de *Tres mujeres* en su retina, Braque empezó a trabajar en su gran desnudo *Nu debout* (“Desnudo de pie” 1907-1908. Musée national d’art moderne, Centre GeorgesPompidou), tras el que seguirán otras obras con figuras similares. Al mismo tiempo, iniciará con Picasso un diálogo artístico que transformará radicalmente la historia de las artes plásticas. Sería la fase del llamado “cubismo cezanniano”.

Braque y Picasso trabajan “en cordée” (en cordada). Braque lo recordaba así:

Nous étions comme deux alpinistes attachés l’un à l’autre. (“Éramos como dos alpinistas atados el uno al otro”)6. Picasso ese año presentó a Braque, a Octavie (a quien llamaban Marcelle) Lapré, convirtiéndose muy pronto, primero en su modelo y después, en su pareja, y con la que se casará en 1926.

En noviembre de 1908, Braque vio cómo sus lienzos (entre los que había algunas naturalezas muertas con instrumentos), eran rechazados en el Salón de Otoño; pero el que pronto se convertirá en su marchante y promotor, Daniel-Henry Kahnweiler, le propondrá exhibirlos en su pequeña galería de la rue Vignon.

Louis Vauxcelles en su crítica en la revista *Gil Blas* del 14 de noviembre de 1908, escribió:

Monsieur Braque est un jeune homme fort audacieux. Il construit des bonhommes métalliques et déformés et qui sont d'une simplification terrible. Il méprise la forme et réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes. (“El señor Braque es un joven enormemente audaz. Construye monigotes metálicos y deformados que son de una simplificación terrible. Desprecia la forma y reduce todo, parajes y figuras y casas, a esquemas geométricos, a cubos”)7.

Vauxcelles tacharía la obra del artista de, *bizarreries cubiques* (“rarezas cúbicas”): un nuevo estilo pictórico acababa de ser bautizado.

El término volverá a ser utilizado por Guillaume Apollinaire en 1913, en su ensayo, *Méditations Esthétiques. Les Peintres Cubistes*8.

En 1910, Georges Braque se traslada a un nuevo taller sin abandonar Montmartre, en la *rue Caulaincourt*. Ese año realiza sus primeras composiciones en formato oval.

Durante el verano vuelve por cuarta vez a L’Estaque, pero el verano siguiente lo pasará en Céret, con Picasso, donde pintarán, codo con codo, los mismos motivos y las mismas

figuras geometrizadas, utilizando un “camaïeu” de gris beis que les llevará a alcanzar la cima del cubismo analítico.

Paradójicamente, ni el francés ni el español, participan ese año en la primera gran exposición de pintura cubista en el Salon de los Independientes donde se expondrían las obras de sus principales seguidores.

La técnica del *papier collé*, es iniciada por Braque en Sorgues, localidad cercana a Avignon, en septiembre de 1912, donde había pasado el verano junto a Picasso. Los papeles pegados van a imprimir un nuevo carácter al cubismo. Emplea también peines para imitar la madera, procedimiento que posiblemente había aprendido de su padre. El color empieza a estar presente a través de materiales ya elaborados como el papel pintado o los recortes de periódico, abriendo el camino al cubismo sintético. Entre 1912 y 1914, Braque realizará más de cincuenta obras con esta nueva técnica.

En el verano de 1913, vuelve a Céret con Picasso, Juan Gris y Max Jacob. Las obras que Braque realiza en ese momento imitan a los “*papiers collés*”; el pintor ya utiliza plenamente el cubismo sintético.

A principios del verano de 1914, Braque, Picasso y Derain se reunieron en Sorgues. El 2 de agosto, André Derain y Georges Braque se subieron a un tren en la estación de Avignon para incorporarse a filas. Pablo Picasso les acompañó para despedirles⁹

La aventura cubista de ambos amigos quedó finalizada en esa fecha.

El 11 de mayo de 1915, Braque, está combatiendo en la Somme y es alcanzado por la explosión de un obús, en Carency, cerca de Arràs. Gravemente herido, fue necesario hacerle una trepanación y es desmovilizado. Tardaría casi un año en recuperarse. A su vuelta, es a Juan Gris a quien se aproximaría, emprendiendo una nueva etapa en la que extrae aspectos del cubismo pero sin limitarse a éste.

Durante los dos años siguientes apenas trabajó en tres ó cuatro cuadros y en los pocos que realizó en 1917, volvemos a encontrar sus asuntos predilectos: naturalezas muertas y figuras humanas con instrumentos musicales¹⁰.

El trabajo de Braque “retorna al orden del pasado” y la figuración aparece en sus lienzos.

En 1919 el marchante Léonce Rosenberg le organiza una exposición individual en su galería *L'Effort moderne*. Su anterior marchante, Daniel-Henry Kahnweiler, se había visto obligado a huir a Suiza a causa de su nacionalidad alemana

Entre 1917 y 1924 surgirá la colaboración con Diaghilev y con los ballets rusos de Montecarlo; este último año también colaborará con Léonide Massine. Tras coincidir con Erik Satie, la amistad entre ambos se irá intensificando cada vez más.

Del 1 de noviembre al 20 de diciembre de 1922 se celebró en París una nueva edición del Salón de Otoño. Braque fue el invitado de la sala de honor con dieciocho obras entre las que destacaron *Les Canéphores* (“Las Canéforas” -jóvenes vírgenes que residían en el templo de Atenea y portaban como ofrendas canastos con frutas-), que marcarían su vuelta a la grandiosidad de la figura clásica, lo que se interpretó como el abandono del cubismo¹¹.

No obstante, hasta finales de los años treinta el artista va a continuar con su trabajo metódico a través de la naturaleza muerta desprovista de cualquier connotación simbólica. De finales de esa época son las naturalezas muertas en las que Braque encadena cortinas o manteles, en rojo, rosa, amarillo, malva o azul; todas ellas con un destacado colorido.

En 1925 tiene lugar un nuevo traslado; esta vez a Montparnasse, a la *rue du Douanier* que actualmente lleva el nombre de Georges Braque. Meses después contraerá matrimonio con Marcelle Lapré. La pareja compra, en 1928, una casa en Varengeville sur Mer, pueblo situado sobre los acantilados blancos de la Côte d’Albatre y lugar de residencia no sólo de Braque y Monet sino de un gran número de pintores, escultores, compositores, poetas y escritores, que dejarían su huella en esta localidad cuya luz, siempre cambiante, estaba envuelta por las brisas y brumas de un mar indómito.

En 1931 el artista comenzó a ensayar sus primeras escayolas basadas en la mitología. Ese mismo año, encargó al famoso arquitecto franco-americano Paul Nelson, la construcción en Varengeville de la casa y el taller en que vivirá y trabajará los treinta últimos años de su vida. Desde entonces, hasta su muerte en 1963, repartirá su tiempo entre Varengeville y París. En este pueblo de la Alta Normandía, pasará la mayoría de los veranos y los otoños y tras la declaración de la segunda guerra mundial Braque se

instalará allí durante ese invierno, para dedicarse a la escultura con motivos de inspiración arcaizante¹².

En Varengeville está también Joan Miró, que había alquilado una casa cerca de la de los Braque. El artista catalán permanecería en Francia hasta 1940. *Les deux peintres entretiennent une relation d'amitié et de confiance, (...) sans que le voisinage d'alors et l'amitié de toujours n'ait pas fait dévier d'un millimètre le chemin de l'un et de l'autre.* (“Los dos pintores mantienen una relación de amistad y de confianza, (...) sin que la vecindad de entonces y la amistad de siempre hiciera desviar ni un milímetro el camino de uno y otro”)¹³.

En junio de 1940, Georges Braque se refugia en zona libre, primero en el Limousin, después en los Pirineos y más tarde regresa a París, donde pinta cuadros oscuros y dolorosos en los que aparecen calaveras, crucifijos, rosarios o peces negros, que evocan la guerra, el hambre, la soledad.

Jean Paulhan, en 1943 se referirá al pintor como “Braque le patron”, publicado por primera vez en la revista, *Poésie* 43, nº 13, donde puso en paralelo el arte de los cubistas y el arte del camuflaje en la guerra:

Ils se reconnaissent dans les natures mortes de Braque, et l'aviateur qui doutait de la forêt des Ardennes ou de Beauce n'hésitait plus devant un canon retouché par Braque. (“Se reconocían en las naturalezas muertas de Braque, y el aviador que dudaba entre el bosque de las Ardenas o el de Beauce no dudaba delante de un cañón retocado por Braque”)¹⁴.

Del 25 de septiembre al 30 de octubre de ese año, el artista expone nuevamente en el Salón de Otoño.

Tras la Liberación, Braque vuelve a Varengeville y comienza una serie de interiores luminosos además de la serie de los siete *Billars* (“Billares”) en la que trabajará hasta 1949. En estas obras exploró las posibilidades de las diferentes vistas parciales que un jugador de billar obtiene al estar inclinado sobre la mesa.

Durante los siguientes años, las exposiciones se suceden: Amsterdam, Bruselas, París (en la galería de su nuevo marchante, Aimé Maeght), Nueva York, Cleveland.

En 1948, el pintor publicó *Cahiers de Georges Braque* editado por Adrien Maeght. También obtendría el primer premio de la Bienal de Venecia con *Le Billard* de 1944.

A los *Billars* les sigue la serie de ocho *Ateliers* (“Talleres”), iniciada en 1949 y terminada en 1956, en la que reúne los hallazgos que había conseguido hasta entonces. En esos lugares cerrados representa objetos tanto reales como simbólicos, como por ejemplo, la figura de un pájaro o la paleta de un pintor.

El motivo del pájaro había surgido tiempo atrás, haciéndose más evidente en la serie de los *Ateliers*. En 1953, Georges Salles, director de los museos de Francia, le encargará la decoración de tres techos de la sala Henri II del Louvre. Los enormes pájaros azules y negros que pintó, le supusieron a Braque, que por entonces tenía 70 años, trabajar incesantemente en esta obra durante tres meses.

Entre 1956 y 1962, realiza ilustraciones para diferentes libros. En 1956 ilustra la breve recopilación, *La Bibliothèque est en feu* (“La Biblioteca está en llamas”), de su gran amigo, René Char, que había sido miembro de la Resistencia¹⁵.

Para este mismo autor ilustrará también el libro de poemas, *Lettera amorosa* en la edición de Edwin Engelberts (Ginebra, 1963).

También ilustra el libro de Pierre Reverdy *La liberté des mers* (“La libertad de los mares”), editado en 1959 por Maeght; y en 1962, *L'ordre des oiseaux* (“El orden de los pájaros”), de Saint-John Perse, editado por Au vent d'Arles.

Sus últimas pinturas serían la serie de paisajes pintados entre 1955 y 1963, realizados en formato estrecho y alargado. Se trata de vistas panorámicas en las que destaca la línea de contacto entre la tierra o el mar, y un cielo atravesado por negros pájaros o blancas nubes.

Durante los últimos tres años de su vida, el pintor, enfermo de cáncer e incapaz de trabajar durante mucho tiempo en sus cuadros, pinta 110 gouaches que servirán de punto de partida para la realización de sus joyas. Son sobre todo camafeos en ónix que después se montarán en sortijas. Algunas de estas piezas, junto con broches, brazaletes, colgantes y peinetas, se exhiben en el Museo de Artes Decorativas de París.

Guillaume Apollinaire diría del artista:

Son role fut héroïque. Son art paisible est admirable. Il s'efforce gravement. Il exprime une beauté pleine de tendresse et la nacre de ses tableaux irise notre entendement. Ce peintre est angelique.

Il a enseigné aux hommes et aux autres peintres l'usage esthétique de formes si inconnues que quelques poètes seuls les avaient supçonnées.

(“Su papel fue heroico. Su arte apacible es admirable. Se esfuerza seriamente. Expresa una belleza llena de ternura y el nácar de sus cuadros convierte en iridiscente nuestro entendimiento. Este pintor es angelical.

Ha enseñado a los hombres y a otros pintores el uso estético de formas desconocidas que sólo algunos poetas habían supuesto)¹⁶.

Georges Braque murió en París el 31 de agosto de 1963.

El 3 de septiembre se celebró un gran funeral nacional delante de la columnata del Louvre. André Malraux, por entonces ministro de Estado responsable de Asuntos Culturales, pronunció una encendida elegía en la que hizo referencia a la música que se acababa de interpretar: el tercer movimiento, “Marcha fúnebre en la muerte de un héroe”, de la *Sonata para piano nº 12* en la bemol mayor, *op.* 26 de Ludwig van Beethoven (en arreglo para banda militar), que también había sido interpretada por una fanfarria en el entierro del compositor.

Vous avez reconnu, Madame, la musique que vous venez d'entendre, avant ces cloches qui sonnaient jadis pour les rois: c'est la Marche funèbre pour la mort d'un héros. Jamais un pays moderne n'a rendu à un de ses peintres morts un hommage de cette nature. L'histoire de la peinture qui trouve dans l'oeuvre de Braque un accomplissement magistral a été une longue histoire de dédains, de misère et de désespoir. Et jusque par sa mort, Braque semble assurer la revanche des pauvres obsèques de Modigliani, du sinistre enterrement de Van Gogh. (...) Et puisque tous les Français savent qu'il y a une part de l'honneur de la France qui s'appelle Victor Hugo, il est bon de leur dire qu'il y a une part de l'honneur de la France qui s'appelle Braque parce que l'honneur d'un pays est fait aussi de ce qu'il donne au monde.

(“Habéis reconocido, Señora, la música que acabáis de oír, antes de estas campanas que sonaban antaño por los reyes: es la Marcha fúnebre en la muerte de un héroe. Nunca un país moderno ha rendido a uno de sus pintores muertos un homenaje de esta naturaleza. La historia de la pintura que encuentra en la obra de Braque un logro magistral ha sido una larga historia de desdén, de miseria y de desesperación. Y hasta con su muerte,

Braque parece asegurar la revancha de las pobres exequias de Modigliani, del siniestro entierro de Van Gogh. (...). Y puesto que todos los franceses saben que hay una parte del honor de Francia que se llama Victor Hugo, es bueno decirles que hay una parte del honor de Francia que se llama Braque, porque el honor de un país está hecho también de lo que él da al mundo”¹⁷.

El pintor descansa junto a su mujer, que falleció dos años después, en el pequeño cementerio marino de Varengeville sur Mer. La tumba está adornada con un gran pájaro blanco con las alas desplegadas sobre un mosaico azul.

NOTAS

1. B. Leal: *Braque*. Éditions du Centre Pompidou. París, 2013, p. 91.
2. En nuestros días, la calle des Trois-Frères se ha convertido en una calle famosa por servir de escenario para el rodaje, en 2001, de la película *Amélie* (título original, *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*), dirigida por Jean-Pierre Jeunet y protagonizada por Audrey Tautou. En esta calle vivía *Amélie* y en la esquina con la calle Androuet estaba ubicada la frutería donde acudía cada día a hacer sus compras.
3. Cit. en B. Leal: *op. cit.*, p. 91.
4. La exposición de Cézanne, realizada un año después de su muerte, impresionó enormemente a Georges Braque, lo mismo que a Picasso y a muchos otros artistas, cuya obra inmediata quedaría impregnada de ese nuevo enfoque que arrinconaba las leyes de la perspectiva para liberar las formas geométricas primarias.
5. Cit. en Ganteführer-Trier, 2005, p. 11. Fernande Olivier era por aquella época la compañera sentimental de Picasso.
- 6 Cit. en I. de Maison Rouge: *Picasso*. Le Cavalier bleu. París, 2005, p. 68.
7. *Ibid*, *op. cit.*, p. 68.
8. Anteriormente, Apollinaire había aceptado oficialmente el término incluyéndolo en la introducción del catálogo de una exposición de *Les Indépendants* en Bruselas, en junio de 1911 (H. B. Chipp: *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal. Madrid 1995, p. 239, nota 9).
- 9 P. Cabanne: *El siglo de Picasso: El nacimiento del Cubismo*. Vol. 1. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982, p. 37.
10. B. Leal: *op. cit.*, p.43.
11. *Ibid.*, p. 44.
12. *Ibid.*, p. 93.
13. J. Lupin: *Joan Miró*. Flammarion. París, 1993, p. 242.
14. J Paulhan: *Braque le patron*. Gallimard. París, 2011, pp. 23-25.
15. En su origen, *La Bibliothèque est en feu* fue un mensaje codificado de la Resistencia para anunciar un salto de paracaidistas.
16. G. Apollinaire: *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Ed. Pierre Cailler. Ginebra, 1950, p. 42.
17. Malraux Society: *Revue André Malraux*. Vol. 25-26. Edmonton, 1986, p. 93.

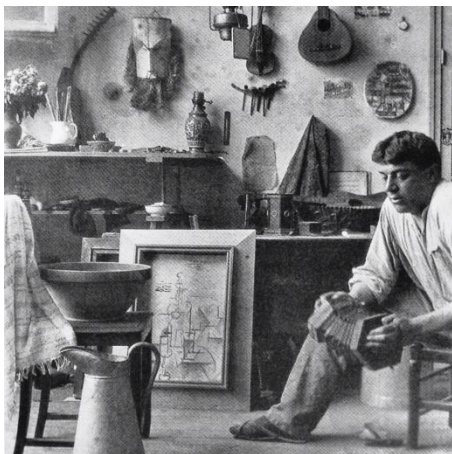
ILUSTRACIONES



1. *El metrónomo*. Georges Braque



2. *Los instrumentos de música*. Georges Braque



3. Braque tocando la concertina en su estudio



4. *El taller de Corot, Mujer joven pensativa con una mandolina en la mano*. Camille Corot



5. *Mujer joven con mandolina*. Camille Corot



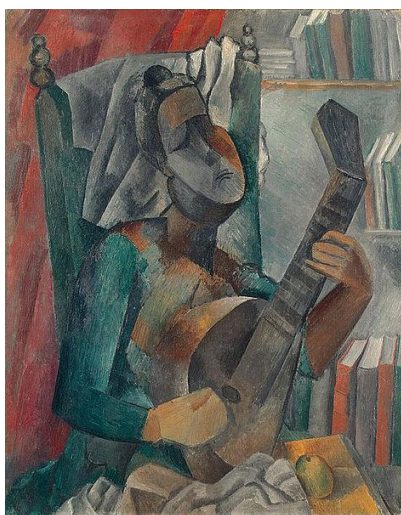
6. *Gitana con mandolina*. Camille Corot



7. *Mujer desnuda cosiendo*. Gauguin



8. *Mujer con mandolina*. Renoir



9. *Mujer con mandolina*. Picasso



10. *Muchacha con mandolina*. Picasso



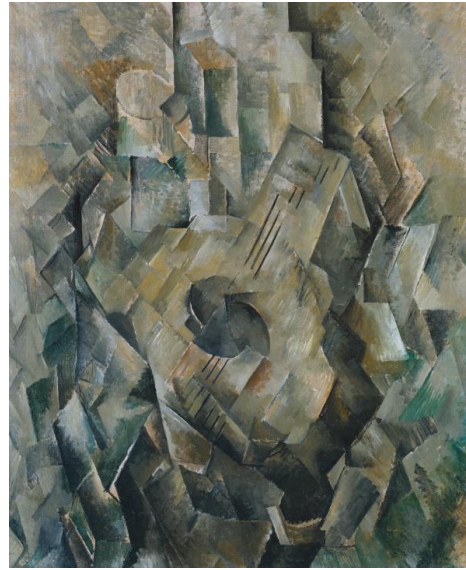
11. Postal de Picasso para Kahnweiler



12. *Georges Braque con uniforme*.
Estudio Boulevard de Clichy



13. *El portugués (El emigrante)*.
Georges Braque



14. *Mandora*. Georges Braque



15. *Violín y paleta*. Georges Braque



16. *Piano y mandora*. Georges Braque



17. *Clarinete y botella de ron sobre la chimenea*. Georges Braque



18. *Flauta y armónica*. Georges Braque



19. *Arpa y violín*. Georges Braque



20. *Naturaleza muerta con violín*. Georges Braque



21. *La mandolinista*. Georges Braque



22. *La instrumentista*. Georges Braque



23. *La mandolina azul*. Georges Braque



24. *Homenaje a J. S. Bach*. Georges Braque



25. *Violín (Mozart Kubelick).*
Georges Braque



26. *El dúo.* Georges Braque



27. *El pájaro entre la hojarasca.*
Georges Braque

PINTURA ESPAÑOLA

LA MÚSICA Y LO HUMANO



PABLO PICASSO

Hombre con clarinete

1911-1912

Óleo sobre lienzo

106 x 69 cm.

Instrumentos musicales fragmentados: clarinete y tenora.

Pablo Picasso, tras regresar de Céret donde había pasado el verano de 1911, comenzó a trabajar en *Hombre con clarinete* en su taller del boulevard de Clichy¹. Durante el mes de agosto, Georges Braque se había reunido con él. En Céret también se encontraban otros artistas, entre ellos, Manolo Hugué, amigo de Picasso desde la época de *Els Quatre Gats*, Frank Burty Haviland², además de otros amigos de París y de Barcelona entusiastas del Vallespir, entre ellos, el compositor Déodat de Séverac, a quien Picasso dibujó meses después: *Déodat de Séverac al piano* -fig. 1- (1912. París. Musée National Picasso).

El grupo se reunía por las tardes en el Grand Café, a la sombra de los enormes plátanos. Es en este café donde el malagueño realizó innumerables dibujos sobre las mesas de mármol que, tras su limpieza, desaparecerían, si bien, algunos de los que hizo sobre servilletas de papel (que después rasgaba para crear formas insólitas), se conservan todavía³.

Ese mismo otoño, en la célebre sala 41 del Salón de los Independientes, obras de Duchamp, La Fresnaye, Metzinger, Gleizes, Le Fauconnier, Delaunay, Kupka, Léger, Lhote, Laurencin, Picabia y Villon, fueron presentadas por primera vez al gran público, dando a conocer lo que, probablemente, resultó ser la ruptura más radical de toda la historia del arte.

Aquéllos esquemas geométricos y aquéllos cubos de los que tres años antes hablara Louis Vauxcelles, se exhibían (con el consiguiente escándalo), sin la participación de los verdaderos creadores del cubismo: Braque y Picasso. Ambos estaban obligados por

contrato a exponer únicamente en las galerías de sus marchantes, Daniel-Henry Kahnweiler y Wilhelm Uhde.

Durante el verano de 1911, los dos artistas habían estado rodeados de costumbres y elementos populares españoles, como corridas de toros, abanicos o sardanas⁴.

Por ello, no es de extrañar que uno de los recuerdos que llevase consigo nuestro pintor al volver a París fuera el de una tenora, el instrumento indispensable en las coblas que acompañan la tradicional danza catalana (véase el estudio de *Campesino catalán con guitarra* de Joan Miró. Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano). Tal como señala Robert Rosenblum, Picasso podía haber adquirido en Céret una tenora: *...como una especie de magdalena proustiana, un recordatorio del sabor de España y Cataluña que había vuelto a paladear en un verano pirinaico*⁵.

Los trabajos que los dos pintores realizaron durante aquél verano y los siguientes meses, apenas podrán ser diferenciados. En primer lugar, porque utilizaron el mismo tipo de representación basada en superposiciones de planos más o menos translúcidos que se despliegan en diagonales, claro ejemplo de la más hermética de las técnicas cubistas, y en segundo lugar, por la misma austera gama de color que ambos utilizaron (basta comparar dos obras de Picasso, nuestro *Hombre con clarinete* o *El acordeonista* -al que nos referimos más abajo- con *Hombre con guitarra* de Braque (comentado en el estudio de *Mujer con mandolina*. Siglo XX. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano). Los asuntos y motivos que reflejaron los dos artistas estaban relacionados con sus vivencias durante la estancia en el pueblecito pirenaico⁶.

Ninguno de los dos tenía necesidad de modelos; se fiaban de su asombrosa memoria visual. No ocurría así cuando se trataba de retratos. Picasso, en 1910, había dedicado largas sesiones cuando retrataba a sus marchantes, Ambroise Vollard -fig. 2- (1910. Moscú. Museo Pushkin), Daniel-Henry Kahnweiler -fig. 3- (1910. Chicago. Art Institute of Chicago) y Wilhelm Uhde -fig. 4- (1910. San Luis. Joseph Pulitzer Collection), que posaron durante horas en el taller del pintor⁷.

Aquel agosto, Picasso introdujo por primera vez en uno de sus lienzos *L'Indépendant* (*Naturaleza muerta con abanico*) -fig. 5- (1911. Ascona. Colección privada), un elemento gráfico: las letras góticas de la cabecera de un periódico local⁸. A partir de ese momento, las letras estarcidas aparecerán con gran frecuencia en sus lienzos, aunque, al contrario que Braque, no estarán siempre referidas a la música.

En *L'Indépendant*, junto con el abanico y el periódico, aparecen otros objetos: un vaso de vino y un florero con una flor de cinco pétalos, todo ello colocado sobre una mesa de tablero ovalado que podría ser una de las antiguas mesas de mármol del Grand Café de Céret.

A mediados o finales de mayo de 1911, Picasso había llegado al pueblo pirenaico en tren, en compañía de un mono, la perra Frika y un montón de caballetes, lienzos y maletas. Su compañera Fernande, a primeros de agosto, todavía permanecía en París. Ambos se escribían con frecuencia.

Transcribimos una de esas cartas en donde el pintor describe su estancia en Céret y en la que queda patente la dificultad que tenía con el francés escrito (a pesar de llevar siete años conviviendo con una francesa que no hablaba nada de español):

8 août 1911

Ma Chère Fernande

Ier de toute la journée je ne ai pas eu de letre de toi et ce matin que je l'atandais non plus esperons que cete apres midi je serai plus heureux.

Dans une letre que j'ai reçu ce matin de Braque je vois que K. est arrivé déjà à Paris alors je espere que dans tres peu de jours vous serez ici.

Il fait ici un peu plus frais et le soir ont est bien de chaleur.

Ne te preocupe trop pour l'argent on le arrengera.

Prenez le train que je ai pris il et le meilleur.

Maintenant je crois que tu vas venir bientott Braque me dit que la semaine prochaine vous arrivez ici.

Ma famille sont à Mahon depuis quelque temps déjà.

Tu ferais bien de porter ton ombrelle si tu veux sortir dans la journé.

Le singe il et assez rigolo ont le a doné une couvercle de un boit en fer blanc et il pase sa journé a se regarder il et tres intelligent.

Le travail marche toujours je travail toujours à les même choses.

Je te embrasse et t'aime toujours.

Pablo.

("8 de agosto de 1911

Mi querida Fernanda

Ayer durante todo el día no he tenido carta tuya y esta mañana que la esperaba tampoco esperemos que esta tarde seré más feliz.

En una carta que he recibido esta mañana de Braque veo que K. ha llegado ya a París por lo que espero que en muy pocos días estarás aquí.

Aquí hace un poco más de frío y por la tarde está bien de calor.

No te preocupes demasiado por el dinero nos arreglaremos.

Coge el tren que yo he cogido es el mejor.

Ahora creo que vas a venir pronto Braque me dijo que la semana que viene llegarás.

Mi familia está en Mahon desde hace ya algún tiempo.

Harás bien en traer tu sombrilla si quieres salir durante el día.

El mono es bastante divertido le he dado una tapadera de una lata y se pasa el día mirándose es muy inteligente.

El trabajo va marchando trabajo siempre en las mismas cosas.

Como siempre te beso y te quiero.

Pablo”)⁹.

Fernanda llegó a Céret con una gran noticia: ese año el Salón de Otoño reservaba una sala entera a los cubistas. Pero no iba a ser ésta la única gran noticia del mundo artístico de aquél verano: el 21 de agosto alguien robó *La Gioconda*.

De vuelta a París, a comienzos de septiembre, Picasso se encontraría con el escándalo de otro robo, el de las estatuillas ibéricas del Louvre que habían desaparecido en 1907. El belga Géry Piéret, amigo de Apollinaire, había vendido una de ellas al pintor por 50 francos y le había regalado otra. El malagueño estaba muy interesado en este tipo de obras (era la época en la que trabajaba en un gran lienzo recordando a aquéllas “senyorettes del carrer d Avinyó”). Apollinaire se había quedado con una tercera estatuilla. El caso se relacionó con el robo de *La Gioconda*, siendo acusado Piéret¹⁰. Los tres no vieron otra salida que devolver las esculturas, haciéndolo a través del *Paris-Journal*. Piéret fue encarcelado. Apollinaire pasó cinco días detenido en la *Santé* y Picasso tuvo que comparecer ante el juez de instrucción.

El año 1912 había comenzado mal para nuestro artista. El asunto de las estatuillas le atormentaba de tal manera, que no salía nunca durante el día por creer que le seguían¹¹.

Pocos meses después, acabaría su relación con Fernande Olivier.

Todo ello no fue obstáculo para que Picasso cesara en su actividad. Por el contrario, fue quizá un estímulo pues en esa época produjo una serie de obras del más puro cubismo

analítico, además de crear en el invierno de 1912, su primer collage: *Naturaleza muerta con silla de rejilla* (1912. París. Musée National Picasso).

Con los recuerdos de Céret, tanto de sus paisajes como de los personajes que podían verse en torno al Grand Café, incluidos músicos ambulantes o los objetos cotidianos que reposaban sobre las mesas, además de los ratos de ocio y entretenimiento, surgirá nuestro *Hombre con clarinete* y un gran número de obras; algunas, realizadas en Céret, otras, iniciadas allí, y otras, emprendidas en el taller de París.

Braque diría en una ocasión:

À mon avis, chercher ne signifie rien en peinture. Ce qui compte c'est trouver.

(“En mi opinión, buscar no significa nada en pintura. Lo que cuenta es encontrar”)¹².

Por su parte Picasso mantendría que:

L'art abstrait n'existe pas, il faut toujours commencer par quelque chose, on peut ensuite enlever toute apparence de réalité il n'y a plus de danger, car l'idée de l'objet a laissé une empreinte ineffaçable... Idées et émotions seront définitivement prisonnières de l'oeuvre.

(“El arte abstracto no existe, siempre es necesario comenzar con algo, después se puede retirar cualquier apariencia de realidad ya no hay peligro, porque la idea de objeto ha dejado una marca imborrable... Ideas y emociones serán definitivamente prisioneras de la obra”)¹³.

Entre las obras realizadas durante aquéllos meses destacamos *Paisaje de Céret* -fig. 6- (1911. Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum), donde las “pistas visuales” que ofrece Picasso se reducen a unos escalones y a una especie de huecos o ventanas con forma de arco sin que se consiga reconocer el menor atisbo del bello paisaje pirenaico (El paisaje quizá esté en último lugar como fuente de inspiración del artista. Durante 1955 y 1956, trabajaría en lo que él llamó “paisajes interiores”: variaciones de las estancias de La Californie, según variaba la luz que penetraba por las ventanas).

Picasso expuso su forma de entender la observación de la naturaleza en una de las conversaciones que mantuvo con Brassaï refiriéndose a su visión del surrealismo:

Moi, je vise toujours à la ressemblance... Un peintre doit observer la nature, mais jamais la confondre avec la peinture. Elle n'est traduisible en peinture que par des signes.

Mais on n'invente pas un signe. Il fait fortement viser à la ressemblance pour aboutir au signe. Pour moi, la surréalité n'est autre chose que et n'a jamais été autre chose que cette profonde ressemblance au-delà des formes et des couleurs sous lesquelles les choses se présentent.

(“Yo siempre apunto a la semejanza... Un pintor debe observar la naturaleza, pero no confundirla nunca con la pintura. Sólo se puede traducir en pintura a través de signos. Pero un signo no se inventa. Hay que apuntar bien a la semejanza para llegar al signo. Para mí lo surrealista no es otra cosa, y nunca fue otra cosa que esta profunda semejanza más allá de las formas y los colores bajo los que se presentan las cosas”)¹⁴.

Otros trabajos de aquella época son: *Hombre con una pipa* -fig. 7- (1911. Fort Worth - Texas-. Kimbell Art Museum), es un lienzo de formato ovalado, absolutamente hermético. (Es probable que este personaje fuera algún conocido o un habitual de Céret). *Hombre con acordeón* -fig. 8- (1911. Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum), en cuyo reverso aparece escrito “Céret” y en el que apenas son perceptibles algunos de los pliegues del fuelle del instrumento y algunas teclas. *Naturaleza muerta con botella de ron* -fig. 9- (1911. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art), en donde aparecen, además de la botella, un porrón, el tallo de una copa, una pipa y una partitura. (Este cuadro se exhibe en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, al lado del cuadro de Braque *Naturaleza muerta con banderillas* -fig. 10-, realizado en aquéllos mismos días. Lo mismo ocurre en el Museo Thyssen- Bornemisza de Madrid donde se sitúan juntos, *Mujer con mandolina* y *Hombre con clarinete*, con el fin de mostrar la gran semejanza entre las obras de ambos artistas durante aquella época).

Thomas Crow pone en paralelo *El poeta* (1911. Venecia. Solomon R. Guggenheim Foundation, Peggy Guggenheim Collection) con *El aficionado*, (1912. Basilea. Kunstmuseum), e identifica al poeta como el propio Picasso¹⁵.

En el otoño de aquél año, Pablo Picasso conoce a Eva Gouel (su verdadero nombre era Marcelle Humbert), quien por entonces era amante de Louis Marcoussis, al que dejó para convertirse en la musa del español y en su nueva compañera. El malagueño vio por primera vez a Marcelle (a quien cambió el nombre por el español de Eva), en el café *L'Ermitage*, en el boulevard Rochechuant, lugar de reunión de la “bande à Picasso”; en palabras de su nieto Olivier: ...*donde se ve con los que están agitando el cotarro*¹⁶.

El pintor evocará a la joven Eva en diversos lienzos. El primero de ellos, *Ma Jolie* -fig. 11- (1911-1912. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art) 17.

En una carta enviada a Kahnweiler desde Céret en el verano de 1912, Picasso le confesaba el amor que sentía por ella: *...la quiero mucho y se lo he escrito en mis cuadros*18.

El artista llamaba a Eva, “Ma jolie” (Bonita mía)19. Este tierno apelativo lo había tomado del comienzo del estribillo de una canción muy popular en aquéllos días: *Dernière chanson*, que se interpretaba en el circo-teatro de variedades de la rue des Martyrs, en Montmartre, el Cirque Fernando (que después se llamaría Medrano), muy frecuentado por Picasso:

Oh Manon, ma jolie, mon coeur te dit bonjour... (“Oh Manon, bonita mía, mi corazón te da los buenos días...”)²⁰.

Otras evocaciones de Eva en las que el pintor quiso relacionar a su amada con esta canción aparecen en: *Violín “Jolie Eva”* -fig. 12- (1912. Stuttgart. Staatsgalerie), donde reflejó con todo realismo los oídos del violín, además de una partitura en la que aparece escrito sobre una de las hojas, “JOLIE Eva”.

De 1912 es también el collage, *Violín y partitura* -fig. 13- (París. Musée Picasso) en el que Picasso introdujo una auténtica partitura. Se trata de la cuarta página de la “chanson”, *Trilles et Baisers* (“Trinos y Besos”) compuesta en 1905 por Désiré Dihau²¹.

En *Ma Jolie (Naturaleza muerta. Música)* -fig. 14- (1913-1914. Indianapolis. Museum of Art), obra ya claramente sintética, encontramos el título de “Ma Jolie” sobre una carpeta verde que podría contener la partitura de la canción o ser su portada, además de varios instrumentos fragmentados. Para el que probablemente pretende ser un oboe o una tenora, el pintor ha utilizado la madera en trampantojo. La caña y el tudel, junto con parte del cuerpo superior y cuatro agujeros, están claramente representados; éstos últimos no van acompañados de ninguna llave, pero una de éstas podría ser el signo en forma de Z que aparece al lado de un mástil sobre el que se extienden tres cuerdas separadas por un elemento parecido al puente. Sobre el mástil vemos clavijas y volutas, y en distintas zonas, tres y cuatro cuerdas.

La imagen de Eva seguirá siendo evocada constantemente durante el período sintético del artista mediante las formas curvas y la cintura estrecha de las guitarras. John Richardson también habla de: *...las copas con cintura de avispa, y las bocas*

*tiernamente delineadas, como una metáfora de la fragilidad y la sexualidad de Eva*²². En *Desnudo femenino (J'aime Eva)* (1912. Columbus. Columbus Museum of Art), Picasso quiso que su declaración de amor fuera conocida por todos. En esta ocasión, la evocación de la figura de Eva viene tratada mediante la técnica del collage. En *Mujer sentada en un sillón (Eva)* (1913. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art), el artista muestra una impactante exaltación de los órganos sexuales femeninos²³. Picasso también representó a Eva empleando una técnica figurativa en el lienzo inacabado (sólo tiene color la figura de Eva y la zona de fondo que hay tras ella), y en *El pintor y su modelo* (1914. París. Musée National Picasso). El retrato fue realizado en Avignon, en el verano de 1914, cuando Eva ya estaba enferma de tuberculosis (aunque actualmente se baraja la posibilidad de que su mal fuera un cáncer). Murió en París, el 14 de diciembre de 1915. Picasso se referirá en sus lienzos a la enfermedad como “El Infierno”²⁴.

Abordamos el análisis de *Hombre con clarinete* advirtiéndole que nos hemos limitado a comentar, salvo alguna excepción, obras que Picasso realizó en fechas próximas a la de nuestra colección. A pesar de que nuestro interés está centrado en los asuntos musicales, éstos son innumerables en la producción del pintor y, por razones de extensión, omitimos algunas obras de entorno a 1911, así como de épocas posteriores, pero nos detenemos en otras en las que está reflejado un clarinete que, en muchas ocasiones, se trata de un instrumento más cercano a un oboe o a una tenora.

Por otra parte, nos ha parecido interesante destacar aquéllas obras que conteniendo algún tipo de evocación musical están ligadas a las circunstancias y vivencias del artista en la última etapa de su período analítico, como acabamos de hacer con los cuadros en los que evocó a Eva Gouel.

Pensamos que la obra de Picasso puede ser considerada como capítulos visuales de su biografía, y así lo expresó en varias ocasiones el propio pintor. Una de ellas, en una de las conversaciones que mantuvo con Brassai:

Pourquoi croyez-vous que je date tout ce que je fais? C'est qu'il ne suffit pas de connaître les œuvres d'un artiste. Il faut aussi savoir quand il les faisait, pourquoi, comment, dans quelle circonstance. Sans doute existera-t-il un jour une science que l'on appellera peut-être la “science de l'homme”, qui cherchera à pénétrer plus avant l'homme à travers l'homme créateur. (...) Je pense souvent à cette science et je tiens à laisser à la postérité une documentation aussi complète que possible.

(“¿Por qué cree que pongo la fecha en todo lo que hago? Porque no es suficiente conocer las obras de un artista. También se debe saber cuándo las realizó, por qué, cómo, en qué circunstancias. Sin duda algún día habrá una ciencia a la que quizá se llamará la ‘ciencia del hombre’, que buscará por encima de todo penetrar en el hombre a través del hombre-creador. (...) A menudo pienso en esa ciencia e intento dejar a la posteridad una documentación lo más completa posible”)²⁵.

También le diría a Françoise Gilot en 1946:

Je peins comme d'autres écrivent leur autobiographie. J'ai l'impression que le temps passe de plus en plus rapidement. Je suis comme un fleuve qui continue à couler, roulant avec lui les arbres déracinés par le courant, les chiens crevés, les déchets de toutes sortes et les miasmes qui y prolifèrent. J'entraîne tout cela et je continue.

(“Yo pinto como otros escriben su autobiografía. Tengo la impresión de que el tiempo pasa cada vez más y más deprisa. Soy como un río que sigue fluyendo y arrastra con él a los árboles que la corriente ha arrancado de raíz, a los perros muertos, a los residuos de todo tipo y las miasmas que allí proliferan. Yo arrastro todo esto y continúo”)²⁶.

En *Hombre con clarinete*, Picasso, igual que Braque en *Mujer con mandolina*, ha colocado la figura en el centro del lienzo descomponiéndola en múltiples planos, aunque sin llegar a fundirla totalmente con el fondo. La mayoría de las superficies facetadas están concentradas en la figura, superando en número a las de la figura de la mujer pintada por el francés quien, por otra parte, utilizó la mayoría de las veces líneas curvas mientras que Picasso se sirve de ejes verticales, horizontales y oblicuos. Para representar la figura del clarinetista, el español utiliza la forma piramidal, tan recurrente en él, abriéndola como un abanico.

En *Mujer con mandolina*, Braque había expandido la luz por todo el lienzo acentuándola en el hombro, el brazo y el instrumento. Picasso, en *Hombre con clarinete*, ha preferido iluminar el lado izquierdo y la zona superior, dejando más en penumbra la figura, aunque resaltando la mano que sujeta el instrumento y el rostro, junto con el lado derecho del lienzo. La pincelada es más variada que en el cuadro de Braque, aunque como él también utiliza una gama cromática apagada a base de grises, ocre y, en menor medida, blancos. Pero encontramos una importante diferencia cromática: el español introduce unos toques de verde.

En el cuadro de Braque hemos visto que no estaba definida la cabeza de la intérprete, pero Picasso nos permite distinguir una cabeza con ojos, nariz y boca (¿será porque pretendía representar al intérprete de un instrumento de viento, en el que el sonido se produce al insuflar el aire con la boca, mientras que a Braque le interesó más definir brazos y manos al tratarse de un instrumento de cuerda?).

En cualquier caso, los dos lienzos nos muestran claramente la fusión e identificación entre la figura humana (el intérprete) y el objeto (el instrumento musical) apareciendo en ambos casos como un único elemento.

No obstante, es preciso hacer notar que en el cuadro de Picasso no es uno, sino dos, los instrumentos que aparecen.

En nuestra opinión, se trataría de fragmentos de un clarinete y, tal como hemos avanzado, de una tenora.

Federico Sopena comparó esta fragmentación con un instrumento de juguete en manos de un niño:

*¿Qué hace un niño ingenuo, muy pequeño, cuando tiene como regalo un instrumento de música? No olvidemos que el instrumento de música figura entre las ``constantes'' de la juguetería. Lo mira bien primero, pero luego, poco a poco, lo desentraña, lo destroza, lo esparce y acá y allá una cuerda parece resonar sola. Quizá se arrepiente si le riñen y quizá también quisiera recomponerlo*²⁷.

A la izquierda del lienzo, ligeramente alejada de la figura del intérprete, detectamos la embocadura de un clarinete como elemento más identificativo del instrumento. Pero también nos encontramos con un tubo cónico (en lugar de cilíndrico), como el del oboe, situado en la zona inferior, en el centro. Si bien, tal como hemos señalado anteriormente, nos inclinamos ante la posibilidad de que sea una tenora pues el pabellón de estos instrumentos es más acampanado que en los oboes. Lamentablemente, el pintor no ha utilizado un color que refleje el metal con el que se construye la campana de las tenoras. Otro elemento perteneciente tanto a los clarinetes como a los oboes y a las tenoras, lo encontramos sobre la superficie en forma de teja que aparece a la izquierda del estrechamiento del tubo que acabamos de mencionar y cuyo colorido terroso hace resaltar tres signos en paralelo que, en nuestra opinión, se trataría de tres de las llaves que podrían corresponder a cualquiera de los tres instrumentos (algunos los han descrito como los dedos del intérprete). Por encima de dicha faceta se puede apreciar el cuerpo superior y la embocadura de un instrumento de tubo cónico rematada con una forma

trapezoidal que estaría más cerca de la lengüeta del fagot (aunque mucho más corta), que de la del oboe o la tenora. (Picasso ha representado, la mayoría de las veces, las lengüetas dobles excesivamente anchas y cortas).

El artista ha ido esparciendo por el lienzo los fragmentos de dos instrumentos de la familia de las maderas, de tal forma que, al presentarlos entremezclados, impiden la identificación de un único instrumento.

Años después, Robert Delaunay se referiría a esta manera de quebrar las formas estableciendo un paralelismo entre la música y la pintura cubista, en una carta dirigida al pintor americano Samuel Halpert, que transcribió Apollinaire:

En réalité, il était la naissance d'un art qui n'avait rien a voir avec l'interprétation ni avec la description des formes de la nature. Au lieu, d'être un art auditif comme la musique, c'est un art visuel dont les formes, les rythmes, les développements partent de la peinture elle-même, comme la musique il n'a pas la sonorité de la nature mais des relations de la musique. La peinture est devenue peinture. Á cette époque, vers 1912, on l'a appelée peinture pure.

(“En realidad, era el nacimiento de un arte que para nada tenía que ver con la interpretación ni con la descripción de las formas de la naturaleza. En lugar de ser un arte auditivo como la música, es un arte visual en el que las formas, los ritmos, los desarrollos parten de la pintura misma, como la música no tiene la sonoridad de la naturaleza sino relaciones musicales. La pintura se ha convertido en pintura. En esa época, hacia 1912, la llamaron pintura pura”)²⁸.

Pablo Picasso no dejará de incluir a lo largo de casi setenta años, instrumentos o elementos musicales en sus obras. Entre todos ellos y como indiscutible favorita está la guitarra, también fuente de inspiración en otra faceta artística del artista, la escultura. Es posible seguir la evolución del pintor malagueño a través de la guitarra, no sólo a lo largo de sus etapas cubistas, sino también por su singular aportación al arte de la escultura.

Sopeña hizo una personalísima descripción de la primera escultura de Picasso realizada con tela y alambre, *Guitarra* -fig. 15- (1912. Nueva York. The Museum of Modern Art):

Con materiales diversos, con hierro, madera y cartón, surge una tremenda y fantasmagórica, guitarra, cubista en cuanto a reglas, surrealista ya para mí, con un

*surrealismo de lo tremendo: despojada del brillo y de su caricia, flojas, y sólo tres, las cuerdas, hecho tubo el puente, pardo en la sombra, ésta guitarra, con la que Picasso se retratará mucho más tarde, tiene la magia de lo sólo tremendo, es ideal en su desaforado realismo*²⁹.

La mandolina y el violín aparecen con bastante frecuencia y, en menos ocasiones, el clarinete, aunque como hemos podido comprobar, si bien figura este nombre en el título de algunos cuadros, en muchas ocasiones suele tratarse de un instrumento de lengüeta doble.

Otro instrumento de lengüeta doble estará muy presente en la serie de los faunos: el aulós, el aerófono más importante del instrumentario griego. Nos hemos referido a este instrumento en el estudio de *Bacanal* de Giulio Carpioni. Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino. Sin embargo, en pocas ocasiones encontramos la flauta de pico y la de Pan, si bien, ésta última, y con una representación realista, aparece en una de las obras más conocidas del artista de su vuelta al clasicismo: *La flauta de Pan* (1923. París. Musée National Picasso).

No olvidará Picasso el piano, el acordeón, el contrabajo, ni el violonchelo. Pero, ¿es un violonchelo lo que pretendió reflejar en *El violoncelista?* -fig. 16- (1920. Colección particular). El instrumento no está apoyado en el suelo sino que el intérprete lo sujeta como si fuera una guitarra, el tamaño es el de ésta y posee un agujero (boca) central, no apareciendo los oídos en forma de *f*; por tanto, entendemos que se trataría de una guitarra cuyo contorno ha cambiado la forma característica de 8 por aristas rectilíneas y, como dato a destacar, es una persona zurda quien la está tocando o bien Picasso utilizó un espejo o, como explicamos más adelante, es otra muestra de su problema de orientación espacial³⁰.

Tampoco olvidará el artista el humilde organillo callejero.

La gaita y el tamboril fueron los primeros instrumentos que el joven malagueño representó. Ambos aparecen en un dibujo a tinta realizado el último año de la estancia de la familia en La Coruña, cuando el pintor contaba catorce años: *Escena popular gallega* (1895. Fundación Caixa Galicia)³¹.

Se ha dicho que el artista no tenía memoria sino recuerdos y por ello, lo que plasmaba en sus obras no son las esperadas características de los objetos sino sentimientos, emociones y vivencias, referidas a su entorno: a lo que él ha visto.

Federico Sopena lo explicaba así:

Picasso, salvo en el caso de la mandolina, usa de los instrumentos que ve³². Hay uno, claro, que está en el estudio y que es “constante”: la guitarra. La habrá manoseado mil veces y quizá con rasgueo espontáneo³³.

Pero también se ha dicho que la pintura cubista muestra lo que se sabe del objeto y no lo que se ve del objeto. Si bien, en ocasiones, lo que se sabe se hace presente de manera confusa y con frecuencia, entremezclado con otros recuerdos de objetos similares, lo que llevaría al pintor cubista a representar conjuntamente fragmentos de todos ellos. Para el espectador resulta difícil “recomponer” un único instrumento a partir de lengüetas, cuerdas, oídos, bocas, pabellones, llaves, volutas, etc., que en mayor o menor número aparecen reunidos en una misma obra.

Pablo Picasso anotaría el 27 de marzo de 1963, en el cuaderno de dibujo que utilizó para la serie del “pintor y su modelo”:

La peinture est plus forte que moi, elle me fait faire ce que, elle veut (“La pintura es más fuerte que yo, me hace hacer lo que ella quiere”)³⁴.

Hemos hecho referencia en el estudio de *Mujer con mandolina* de Georges Braque a algunos de los cuadros de Picasso entorno a 1909-1911, en los que aparecía dicho instrumento. No obstante, queremos traer aquí uno muy particular que Picasso pintó en Juan-les-Pins, en el verano de 1924: *Mandolina y guitarra* -fig. 17- (Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum), en el que, al parecer, quiso ocultar un rostro. Este cuadro es uno de los últimos de la serie de naturalezas muertas delante de una ventana que el artista había iniciado en Saint Raphaël, en 1919. Cada cuadro de esta serie representa la misma habitación y cada uno de ellos es una variación del anterior.

Sobre la mesa de *Mandolina y guitarra* hay un cuenco con fruta además de los dos instrumentos musicales. Si conseguimos apartar de nuestra mente la fisonomía de todos estos objetos, lograremos ver un enorme rostro que no se percibe de inmediato. Años después, las “visiones paranoicas” se harán muy populares con Dalí y los surrealistas, que con frecuencia incluirán rostros ocultos en algunos de sus cuadros³⁵.

Como ya hemos dicho, en la producción de Picasso el clarinete es uno de los instrumentos que no ha alcanzado los niveles de representación que alcanzaron los instrumentos de cuerda (guitarra, mandolina, violín); pero nos parece interesante

comentar algunas de sus representaciones para indicar en qué ocasiones la embocadura corresponde a un instrumento de lengüeta doble y en qué otras, a uno de lengüeta simple, en cuyo caso, sí podría tratarse de un clarinete.

Clarinete (Naturaleza muerta con un clarinete sobre una mesa) -fig. 18- (1911. Praga. Centrum Sztuki Nowoczesnej. Veletržní Palác), es otro de los cuadros pintados en Céret en el verano de 1911, (para nosotros, sería la obra más próxima a *Hombre con clarinete*). En el cuadro de Praga, podemos ver un pabellón acampanado y un tubo cilíndrico que podrían pertenecer a un larguísimo clarinete. Fragmentos de otros tubos atraviesan de arriba abajo o en diagonal el lienzo que incluye una partitura que el pintor ha querido destacar aplicándole una fuerte iluminación, pero no conseguimos vislumbrar ninguna embocadura. Quizá, forzando nuestro afán de interpretar signos y figuras del malagueño, en la parte inferior, ligeramente a la derecha, vemos un ancho cono coronado por una especie de embocadura parecida a la del clarinete. No muy lejos de esta embocadura, encontramos una figura próxima a las llaves de estos instrumentos.

Botella, vaso para ajeno, abanico, pipa, violín y clarinete sobre un piano -fig. 19- (1911-1912. Berlín. Museen Berggruen. Nationalgalerie. Staatliche Museum), es una obra que llama la atención por su acentuado formato horizontal (130 x 50 cm.), lo que es bastante insólito en la etapa analítica de Picasso en la que empleaba formatos verticales, tanto rectangulares como ovalados. En el ángulo superior izquierdo del cuadro, donde el color aparece desvaído, vemos cuatro letras mayúsculas: CORT. Son las cuatro primeras letras del apellido del extraordinario pianista Alfred Cortot³⁶. En 1911, quizá el mismo año en que Picasso evocaba en su naturaleza muerta al pianista, otro gran pianista y compositor, Enrique Granados, dedicaba al pintor el nº 6, *Epílogo*, “*Serenata del espectro*” de la suite para piano, *Goyescas*. (*Los majos enamorados*).

En el cuadro de Berlín podemos contemplar, además de volutas, oídos, tubos y teclas, dos embocaduras; una de ellas, la situada debajo de la letra T, correspondería a la lengüeta doble y al tudel de un oboe o una tenora, mientras que otra embocadura, en la parte superior derecha, correspondería a la lengüeta simple de un clarinete del que se nos muestra tres agujeros y también ¿una llave? algo borrosa. El tubo cilíndrico parece prolongarse por debajo de la faceta que contiene los oídos del violín; sin embargo, la sección inferior de dicho tubo nos parece que pertenece a un oboe pues el pabellón es menos acampanado.

De 1912 es el “collage” de formato ovalado, *Instrumentos musicales* -fig. 20- (San Petersburgo. Museo del Ermitage) en el que Picasso ha utilizado óleo, yeso, hule y una

partitura real. Fragmentos de diferentes instrumentos se entremezclan y superponen: bocas y cuerdas de guitarra, oídos y algunos tubos. En el cuadrante superior derecho vemos la embocadura de un instrumento de lengüeta doble en la que destacan unas palas cortas y anchas, muy alejadas de la forma real de las de los oboes y más cercanas a las de las tenoras. Es esta forma la que con mayor frecuencia utiliza Picasso (desde cuadrada hasta trapezoidal, que como ya hemos apuntado anteriormente, estaría más próxima a las palas de la lengüeta del fagot). Es probable que Picasso pretendiera reflejar la embocadura de un clarinete pero no plasmó ninguna característica de ésta, como puede ser la caña adosada a la boquilla y sujeta por la abrazadera que la ajusta al corcho, o la sección superior del tubo donde va introducido el corcho por lo que éste no se ve. En lugar de ello, el pintor separa la boquilla de la sección superior y por tanto, estaríamos en presencia de un oboe, aunque el pintor siempre obvia el tudel: el pequeño tubo de metal al que van atadas las cañas, cuyo extremo inferior va introducido en un corcho quedando una pequeña zona de éste a la vista³⁷.

Clarinete y violín -fig. 21- fue realizado en París en la primavera de 1913 (San Petersburgo. Museo del Ermitage). Elementos de ambos instrumentos son fácilmente reconocibles. Del violín: la caja, los oídos, el mástil, las clavijas, la voluta y las cuerdas. Del oboe (insistimos en que se trata de este instrumento y no de un clarinete), podemos reconocer el tubo cónico; en cuanto a la embocadura, sólo la pieza que correspondería a una ancha y cuadrada lengüeta doble y, una vez más, sin reflejar el tudel.

En *Botella de Bass, clarinete, guitarra, violín, periódico, as de trébol* -fig. 22- (1913-1914. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou), varias superficies aparecen tratadas con la técnica puntillista. A la derecha, vemos dibujado medio contorno de la caja del violín por medio de un ligero rayado sobre una superficie negra que transmite la sensación de ser un dibujo hecho con tiza sobre una pizarra (el mismo rayado pero utilizado a modo de sombreado, vuelve a aparecer en las facetas del ángulo superior izquierdo). Del instrumento de viento madera (según el título, clarinete), vemos la sección media con tres agujeros y un extraño pabellón cuyo ensanchamiento es cuadrangular si bien contiene medio círculo pretendiendo imitar la campana. Nos ha llamado la atención el color marrón rojizo que Picasso utiliza para este instrumento (más propio del violín), en lugar de acudir a un marrón muy oscuro o al negro tal como es el del ébano, el árbol africano con cuya madera se suelen construir los oboes y los clarinetes. Pero todavía capta más nuestra atención un elemento que

posiblemente es casual pero que nos lleva a imaginar las dobles cañas del oboe; es una especie de tubito oscuro que está alineado con el resto del instrumento y que aparece por detrás de las cuerdas de la guitarra.

Botella, clarinete, violín, periódico, vaso -fig. 23- (1913 Berna. Kunstmuseum), formaba parte de la colección de Wilhelm Uhde que fue confiscada por el gobierno francés durante la guerra y vendida en el Hôtel Drouot, en 1921. También aquí, Picasso usa la técnica puntillista aunque menos realzada debido a la oscuridad de la mayor parte del lienzo en donde sólo el centro está fuertemente iluminado, como si la luz proviniera de un cañón de seguimiento de los que se emplean en los escenarios teatrales. Por fin vemos claramente representada una lengüeta doble, incluyendo las palas y el tudel. En la sección superior del tubo aparecen tres grandes agujeros negros que nos despiertan una duda: las líneas difuminadas que parten de ellos ¿pretenden imitar a las llaves del instrumento o son las plicas de tres figuras musicales que están sobre una especie de partitura? El pintor repite el mismo tipo de pabellón que en el cuadro anterior y el mismo color marrón rojizo.

El clarinete también estará presente en una de las primeras obras tridimensionales del artista, *Mandolina y clarinete* -fig. 24- (París. Musée National Picasso), construcción realizada, en el otoño de 1913, con madera ensamblada, escuetos dibujos sobre algunos planos y fragmentos pintados en otros. Sus inmediatas antecesoras habían sido, *Guitarra I*, (cartón, papeles y cuerda), realizada a comienzos de 1912, considerada como la primera escultura del período sintético del artista, y *Guitarra II*, variación de la anterior, (chapa recortada, plegada, solapada y pintada imitando cartón, y alambre), realizada a finales de 1912 o principios de 1913. De noviembre de 1913 (lo que nos indica que fueron casi simultáneas a *Mandolina y clarinete*), son *Naturaleza muerta con guitarra*, (cartón, papel, cuerda y alambre insertados en una caja de embalaje), y *Guitarra* (tela metálica y alambre). Las cuatro pertenecen al Museum of Modern Art de Nueva York³⁸. En el Museo Picasso de París se encuentran los otros dos ensamblajes realizados en 1912: *Guitarra III* (cartón, papel, telas y cuerdas), y *Guitarra IV*, (cartón, papel, telas y cuerdas).

Anatoli Podoksik hace de estas obras la siguiente interpretación:

A finales de 1912, estos nuevos objetos líricos, así como los “tableaux-objets” (cuadros-objeto) ovales, destinados sólo a colgar de las paredes, alimentaron el impulso para las nuevas interpretaciones sin fin de instrumentos musicales en obras de papeles pegados (“papiers-collés”) y pinturas (contradiendo de esa manera la

*perspectiva aceptada con frecuencia de que las guitarras y los violines eran recortados en piezas al azar, como si lo hiciera algún cruel vivisector y luego las reuniera desordenadamente)*³⁹.

La concepción de estas construcciones fue anticipada en la confesión que en 1908, Picasso le hizo a Julio González:

*Cortando y ensamblando mis cuadros en planos se estaría ante una escultura*⁴⁰.

No podemos pasar por alto la aparición del “collage” en la música: la técnica de composición en la que se ha utilizado el ensamblaje de sonidos de todo tipo. Los procedimientos son diversos: montaje, mezcla, muestreo... a todos ellos se añadirían más tarde los avances tecnológicos, principalmente, la posibilidad de grabar la música en discos y bandas magnéticas. Alrededor de 1950, la aparición del *sampler* junto con el imparable desarrollo de la informática musical supondrá un campo infinito para el “collage” musical.

Charles Ives, en la década de 1910, comenzó a componer una serie de obras en las que aparecen “collages” realizados mediante superposiciones temáticas y melódicas tomadas del folklore de los Estados Unidos (góspel, fanfarrias, jazz, etc.). El primer ejemplo es *Washington's Birthday* (1909), extraído de las *New England Hollidays*. En 1968, Luciano Berio, para su *Sinfonía* dedicada a Leonard Bernstein, utilizará, principalmente, el tercer movimiento (Scherzo: *In ruhig fliessender Bewegung*), de la *Sinfonía n.º 2* de Gustav Mahler (conocida como la “Sinfonía de los Mil”); la cuarta pieza, “Peripetie”, de las *Cinco piezas para orquesta* de Arnold Schoenberg; el primer movimiento (*Bedächtig, nicht eilen*), de la *Sinfonía n.º 4* de Mahler; *La Mer* de Debussy; el “Vals de Ochs” de la ópera *El caballero de la rosa* de Richard Strauss; dos ballets de Stravinsky: la “Danza de la tierra” del final de la primera parte de *La Consagración de la Primavera* y fragmentos de *Agon*; *La Valse* de Ravel; el segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 6 “Pastoral”* de Beethoven; el segundo movimiento del *Concierto para violín y orquesta “A la memoria de un ángel”* de Alban Berg; y “Don” de *Pli selon pli* de Pierre Boulez. A todo ello hay que añadir la parte vocal: textos de Samuel Beckett; de Claude Lévi-Strauss; la frase “Jesus, das war ein Ton” de la ópera *Wozzeck* de Alban Berg; el título, *Mein junges Leben hat ein End* de una obra para órgano de Jan Pieterszoon Sweelinck; todo ello, junto a eslóganes usados en el “Mayo francés”

Retomamos a Picasso pues hay dos obras que no queremos dejar de mencionar aunque fueron realizadas años después de nuestro *Hombre con clarinete*. Son las dos versiones de *Los tres músicos*⁴¹ (1921. Filadelfia. Philadelphia Museum of Art -fig. 25- - Nueva York. The Museum of Modern Art -fig. 26-). En ambas versiones aparecen, provistos de máscaras y bigote, dos personajes de la *commedia dell'arte*: Arlequín y Pierrot, además de un monje (¿quizá el goliardo de los *Cármina burana* o el “Frère Martorel” de Max Jacob?). En cualquier caso, en los tres personajes se ha querido reconocer a los tres amigos: Pablo Picasso, Guillaume Apollinaire y Max Jacob, respectivamente, que cambian de lugar y de instrumento en cada uno de los cuadros.

Apollinaire había muerto en 1918, con 38 años (¡pobre Pierrot!); Max Jacob, el mismo verano en que Picasso pintó los dos cuadros y tras haber escrito la mayor parte de su libro *Le Laboratoire central* (en el que recoge el momento emocional por el que estaba pasando, pleno de reproches y remordimientos), decidió retirarse unos años (hasta 1928), a Saint-Benoît sur Loire, junto a la abadía benedictina de Fleury, llevando una vida casi monástica. A este pequeño pueblo del Val-de-Loire volvería en 1936, para quedarse definitivamente. (En febrero de 1944 fue arrestado por los alemanes y deportado al campo de Drancy, donde murió algunos días después. Desde 1949 descansa en el cementerio de Saint-Benoît sur Loire)⁴².

En la versión de *Los tres músicos* de Filadelfia, Picasso ha utilizado una gama de marrones junto con sienas además de toques de rojo y amarillo en los característicos rombos del traje de Arlequín y en el suelo. El inevitable blanco del traje de Pierrot lo lleva también a las máscaras y al cordón del hábito del fraile. El negro le ha interesado para las sombras y para dar volumen a las figuras (este “anticubismo” lo compensará con el doble punto de vista en la partitura). Pierrot aparece tocando el clarinete y Arlequín el violín, aunque, curiosamente, lo apoya sobre su hombro derecho y sujeta el arco con la mano izquierda (¿acaso utilizó Picasso un espejo y ocurrió lo mismo que con *El zurdo?*, -1900. Barcelona. Museo Picasso-, el primer grabado que realizó con ayuda de Ricard Canals, en el que aparece un conocido picador de aquéllos años que quedó convertido en zurdo por estar invertida la imagen; o como hemos observado más arriba en *El violoncelista*, el artista tiene problemas a la hora de representar el lado izquierdo en sus obras)⁴³.

El fraile parece tocar con su mano izquierda un acordeón que apoya sobre las rodillas, mientras que con la derecha sostiene algo parecido al clavijero de una guitarra. Los tres músicos están sentados ante una mesa sobre la que se nos muestra una partitura, en una

de las hojas aparecen dos notas, en la otra tres, colocadas, las primeras, sobre dos líneas, y las segundas sobre tres⁴⁴.

Para la versión de Nueva York el pintor empleó un brillante color azul que extendió desde los ojos de Arlequín hasta la mandíbula, el cuerpo y la silla de Pierrot; también lo utilizaría para el ancho cordón del hábito del monje. Esta vez, ninguno de los tres personajes luce bigote, si bien el fraile posee una gran barba rizada. Su hábito es de un negro riguroso, al igual que la sombra proyectada en la pared que pertenece al perro marrón que está cobijado bajo la mesa. Pierrot continúa tocando el clarinete. Arlequín ha cambiado el violín por la guitarra. El monje, muy sonriente, se limita a su papel de atril y vuelve a mostrarnos unas páginas de la partitura.

En ambos cuadros, especialmente en este último, el clarinete está reflejado de una manera realista. La boquilla, aún estando casi oculta por los labios del ejecutante, nos indica que se trata de este instrumento.

En el estudio de *Mujer con mandolina* de Georges Braque (Siglo XX. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano), han sido comentados algunos cuadros en los que este artista incluyó un clarinete (aunque, probablemente, sería más correcto decir: un instrumento de viento-madera de lengüeta doble).

Los recordamos:

Clarinette et bouteille de rhum sur la cheminée (“Clarinete y botella de ron sobre la chimenea”. 1911. Londres. Tate Gallery); el lienzo ovalado *La clarinette* (“El clarinete”. 1911. Venecia. The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection); *Nature morte à la tenora* (“Naturaleza muerta con tenora”. 1913. Nueva York. Museum of Modern Art).

En otras obras que nombramos a continuación y a lo largo de veinticinco años, Braque siguió representando el mismo tipo de instrumento:

Violon et clarinette sur une table (“Violín y clarinete sobre una mesa”. 1912. Praga. Národní Gallery); *La clarinette* (“El clarinete”. 1913. Nueva York. The Museum of Modern Art); *Violon et Clarinette* (“Violín y clarinete”. 1913. Praga. Národní Gallery); *Guitare et clarinette*, (“Guitarra y clarinete”. 1918. Filadelfia. Philadelphia Museum of Art); *Nature morte avec raisins et clarinette* (“Naturaleza muerta con uvas y clarinete”. 1927. Washington. The Phillips Collection).

Volvemos a nuestro cuadro para preguntarnos: ¿podemos estar seguros de que Picasso ha representando la boquilla de un oboe o de una tenora? o ¿es el cuello de una botella

cuyo tapón de corcho nos da la falsa impresión de que son las cañas de estos instrumentos, especialmente las de la tenora, mucho más anchas que las del oboe? La duda se nos ha planteado al contemplar una fotografía tomada por Brasaï “El estante del taller de la rue La Boétie” -fig. 27- (1932. París Musée Picasso), exhibida en la exposición, *Picasso en el taller*⁴⁵, en la que los tapones y cuellos de las botellas que están sobre el estante se asemejan a las embocaduras de los instrumentos que venimos comentando.

Un evidente ejemplo de ello es la botella reflejada en *Naturaleza muerta* (1922. Colección Marina Picasso)⁴⁶, cuyo tapón no se parece a la sección vertical de los tapones de corcho más usuales (cilíndrica), sino que se trata de la de un cono truncado que si lo considerásemos lengüetas de un oboe, resultan ser demasiado anchas. Otro ejemplo más temprano de esta forma geométrica es el objeto que aparece en la esquina inferior derecha de *El aficionado*, al que nos hemos referido anteriormente (¿es una botella o la embocadura de un instrumento?).

Describimos a continuación las características del clarinete que, en la mayoría de los casos, no han quedado suficientemente definidas cuando Picasso quiso representar uno de estos instrumentos o algunos fragmentos del mismo.

El clarinete es un instrumento de la familia de viento-madera de lengüeta simple.

El instrumentista al insuflar el aire dentro del tubo hace que la lengüeta golpee contra el borde de la estrecha abertura sobre la que está montada, consiguiendo así la vibración que producirá el sonido. Este procedimiento es conocido desde la antigüedad pero no será tan utilizado como el de la lengüeta doble.

El clarinete consta de cinco partes. La boquilla o embocadura donde va colocada la lengüeta (caña o pala), que se introduce parcialmente en la boca. Está sujeta al tubo por medio de una abrazadera⁴⁷.

El barrilete es la pieza que articula la boquilla con el cuerpo superior del instrumento en el que se encuentra parte del mecanismo; en esta zona se coloca la mano izquierda. El cuerpo inferior acoge el resto del mecanismo y en esta segunda zona se coloca la mano derecha. En la parte inferior del tubo se abre el pabellón o campana que cumple una función acústica, es decir, conseguir una mayor y mejor resonancia.

El nombre de clarinete es posible que derive del italiano, *clarino*, registro agudo de la trompeta (en español, clarín; más abajo indicamos que así se llama el registro medio del

instrumento). En francés es *clarinette*, en inglés *clarinet* y *clarionet*, en italiano *clarinetto* y en alemán *Klarinette*.

Al parecer, se trata de un instrumento originario del antiguo Egipto que se extendería, principalmente, por los países árabes de Europa. En Asia su presencia es menos frecuente; lo encontramos de forma más primitiva en el centro y sur de África y en algunas regiones de América del Sur. Existen vestigios de clarinetes desde el siglo III antes de Cristo⁴⁸. Las maderas más comúnmente utilizadas para su construcción son la madera de boj y especialmente la de ébano.

El clarinete que hoy conocemos procede del *chalumeau* francés (nuestro caramillo), término que designa tanto a un instrumento de fabricación rudimentaria como al construido en Alemania y en Italia durante la primera mitad del siglo XVIII, ya introducido en la música culta.

Felipe Pedrell en su Diccionario hace la siguiente descripción del instrumento:

*Tubo cilíndrico asociado à una lengüeta vibrante, colocada en una boquilla à manera de pico de pato cuyo tubo presenta varios agujeros que se cierran ó abren alternativamente por medio de los dedos o las llaves. (...) Toda la importante familia del clarinete proviene del CHALUMEAU francés, antiguo instrumento empleado todavía por Gluck en su “Orfeo” (1764) y en su “Alceste” italiana (1766)*⁴⁹.

Se cree, aunque con reservas, que el inventor del clarinete actual fue el constructor de instrumentos de viento-madera establecido en Nuremberg, Johann Christian Denner, quien alrededor de 1690-1700, construyó un instrumento con siete agujeros y una llave. (En el Musée des instruments de musique de Bruselas, se conserva uno de estos instrumentos: un clarinete en do, con una sola llave construido por Denner en el primer tercio del siglo XVII)⁵⁰.

Como hemos dicho anteriormente, *Klarinette* es el nombre que se adoptó para el nuevo instrumento que poseía cierto parecido por su pabellón acampanado, con la trompeta aguda llamada clarín, (*clarino*, *clarion*), además de un relativo paralelismo con el timbre potente y estridente en el registro agudo de ambos instrumentos.

Hasta Denner, el *chalumeau* no contaba con una embocadura. La lengüeta estaba situada en una cámara de aire en el interior del tubo, fuera del alcance de los labios del instrumentista. El alemán extrajo la lengüeta y la adosó a una boquilla sobre la que el ejecutante conseguía controlarla con sus labios. Con ayuda de la boquilla, Denner lograría encontrar la forma de ampliar hacia la zona aguda la tesitura del instrumento.

Posteriormente lo consiguió acortando la columna de aire en el cuerpo superior por medio de la apertura y cierre de un agujero mediante una primera llave que fue bautizada con el nombre de “llave de octava”, llave que seguirá siendo la más importante del clarinete ya que permite alcanzar la décimosegunda de sus notas fundamentales y no únicamente la octava, como ocurre con el oboe y el saxofón. No obstante, el constructor añadiría enseguida una segunda llave para conseguir producir más notas.

Siguiendo la costumbre de la época, Denner construía sus clarinetes con tres cuerpos unidos por arandelas o abrazaderas, casi siempre de marfil⁵¹.

Al principio los términos *chalumeau* y *clarinette* coexistieron durante bastante tiempo. El nuevo instrumento era también conocido como un *chalumeau* “mejorado”. (En *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* de Denis Diderot y Jean d’Alambert. (París, 1751-1772), en el tercer volumen correspondiente a la letra C, publicado en 1753, se describía al clarinete con tan sólo tres palabras: *clarinette: sorte de hautbois* (“especie de oboe”)⁵².

Eric Hoeprich considera que el período comprendido entre 1750 y 1760, es el “área gris” del desarrollo del instrumento: ... *es difícil saber cómo y cuándo la segunda y tercera llave de los clarinetes en re y do, fueron metamorfoseadas dentro de los conjuntos del Clasicismo junto con los clarinetes de cinco llaves en do, si bemol y la*⁵³.

En 1802, Jean-Xavier Le Fevre (o Lefebvre), el primer profesor de clarinete del Conservatorio de París y primer clarinete de la orquesta de la Ópera, publicó un método para un instrumento de cinco llaves⁵⁴. Muy pronto, Le Fevre añadió una sexta llave pero los clarinetes de cinco que se venían utilizando desde 1780, continuaron empleándose hasta bien entrado el siglo XIX⁵⁵.

Hasta el siglo XX no queda establecido el mecanismo completo de llaves y otros dispositivos tales como muelles, tornillos, pilares, cazoletas y zapatillas.

A Iwan Müller (en la bibliografía en francés también aparece como Mueller), se deben diversos perfeccionamientos fundamentales para el instrumento que hoy conocemos. En primer lugar el famoso clarinete “omnitónico” de trece llaves junto con un nuevo sistema de cierre con zapatillas herméticas que le permitirá incrementar el número de llaves, además de la abrazadera metálica (hasta entonces la caña se unía a la boquilla mediante hilo, tal como continúan haciéndolo los clarinetistas alemanes y austríacos).

También cambió la colocación de la caña acoplándola en la parte posterior de la boquilla. Al parecer, durante todo el siglo XVIII, y en ocasiones posteriormente, el clarinete se tocaba con la lengüeta colocada en el labio superior. La primera fuente que habla acerca de la posición de la caña situada en el labio inferior, tal como se hace en la actualidad, se encuentra en la obra de L. N. Berg: *Instrumental-Kunster*, publicada en Noruega en 1782, en donde dice: *Si queremos conseguir un buen sonido con el clarinete no debemos introducir demasiado la boquilla en nuestra cavidad bucal, ya que entonces chillaría como un ``ganso satisfecho''. En cambio la lengüeta se debe colocar en el labio inferior y de esta forma introducirla con el soplo a producir un agradable sonido, utilizando la lengua para separar las notas*⁵⁶.

Müller se trasladó a París en 1809, para impartir clases en el Conservatorio. Gracias al apoyo económico de Marie Pier Petit, una de las primeras alumnas de clarinete del prestigioso centro, pudo llevar a cabo todas las innovaciones de su instrumento. En 1812, el profesor Müller presentó su clarinete de trece llaves a un jurado integrado por varios de sus colegas del Conservatorio. El instrumento fue rechazado. La generosidad de Marie Pier Petit resultó en vano (Xavier Le Fevre estaba muy interesado en que su instrumento de seis llaves se siguiera utilizando). A pesar de la decisión del Conservatorio, algunos compositores se dieron cuenta de las posibilidades del instrumento y empezaron a escribir conciertos (Riotte, Abraham Schneider, Reicha)⁵⁷. Poco tiempo después, este nuevo instrumento estaría plenamente aceptado. Müller, en 1821, publicó su método para clarinete de trece llaves y clarinete alto. Pero el clarinete de Müller pronto también sería destronado. Hyacinthe Klosé, en 1843, aplicaría el sistema que Theobald Boehm, algunos años antes, había desarrollado en la flauta, lo que facilitó a los intérpretes una digitación más cómoda. (Hemos hablado de este sistema en el estudio de *La Adoración del Niño* de Barthelomäus Bruyn el Viejo. Siglo XVI. Pintura Alemana. Apartado La Música y lo Divino). Klosé hacia 1846-1848, también añadiría el barrilete.

A pesar de que el instrumento de Boehm es el más extendido, Alemania y Austria adoptaron el de Oskar Oehler, conocido también como “clarinete alemán”, cuyo sistema de llaves es algo diferente.

El clarinete es el instrumento de viento con mayor registro. La extensión total del más usual, el soprano afinado en si bemol o la, es de tres octavas más una sexta distribuidas en tres registros: registro grave o *chalumeau*, medio o clarín y registro agudo, éste, de

una gran brillantez, posee también un carácter sarcástico; el clarinete sobreagudo, raramente se emplea en la orquesta pero con relativa frecuencia, sí se utiliza en la música contemporánea⁵⁸.

Existe toda una familia de clarinetes desde los sopraninos afinados en mi bemol (requinto), fa, la bemol y re, hasta los contrabajos⁵⁹, afinados en mi bemol y si bemol (pedal), pasando por los sopranos afinados en do (prácticamente en desuso), si, si bemol y la (estos dos últimos, como acabamos de decir, son los más comunes especialmente el afinado en si bemol), los contraltos afinados en fa (“corno di basseto”) y en mi bemol, y los bajos afinados en si bemol y la⁶⁰.

Como vemos, el clarinete es un instrumento transpositor, es decir, no produce las notas que el compositor ha escrito sino que se han tenido que transportar según la tonalidad en que esté afinado para que suenen a la altura que en realidad les corresponde.

Desde 1800, es miembro permanente de la orquesta sinfónica, tanto en intervenciones solistas como unido a las otras maderas y a las cuerdas. Su capacidad para ejecutar “pianísimos”, “crescendos” y “diminuendos” es mucho mayor que la de cualquier otro instrumento de viento. Los *ppp* pueden llegar hasta los límites del silencio (*Cuarteto para el fin de los tiempos*, de Oliver Messiaen), o alcanzar los *fff* para conseguir un potente dramatismo (Obertura de *Der Freischütz* -“El cazador furtivo”- de Carl Maria von Weber).

Un ejemplo de la agilidad del instrumento es el famoso “glissando” por “portamento obligado” (se ha dicho que el “glissando” es como bajar por una escalera y el “portamento” como hacerlo por una rampa), con que empieza y termina la *Rapsodia en blue para piano y banda de jazz* de Georges Gerswin⁶¹. Su estreno tuvo lugar el 12 de febrero de 1924, en el Aeolian Hall de Nueva York, bajo la dirección de Paul Whiteman, quien había encargado la obra a Gerswin que también fue el solista. Junto al título se especificaba: *An Experiment in Modern Music* (“Un experimento de música moderna”)⁶².

El título *Rapsodie in blue*, ha dado lugar a diversas interpretaciones. En español se ha traducido a veces, como “Rapsodia triste”, asociando el término *blue* al *blues* central de la partitura y también, a un estado de ánimo triste, melancólico (en inglés: “*blue*”-y aquí tenemos que recordar la época azul de Picasso-), y también, “Rapsodia en azul”, que podría tener la intención de asociar sonido y color. (Claude Debussy, en una carta

dirigida a Pierre Luÿs, el 22 de enero de 1895, refiriéndose al acorde de novena diría: *Les bemols sont bleues* -“Los bemoles son azules”-)63.

José Hierro nos ha dejado una evocación del clarinete en su versión poética de la *Rapsodia in blue*:

*El clarinete suena ahora
al otro lado del océano de los años.
Varó en las playas tórridas de los algodones.
Allí murió muertes ajenas y vivió desamparos.
Se sometió y sufrió pero se rebeló.
Por eso canta ahora, desesperanzado y futuro
con alarido de sirena de ambulancia
o de coche de la policía.
Suena hermoso y terrible*64.

La primera mención del clarinete incluida en una partitura, aparece en una misa de J. A. Faber, organista de Amberes, en 172065. Antonio Vivaldi, cuyos conciertos se convirtieron en modelo de su género en toda Europa, ya contó con el clarinete como instrumento concertante. Hacia 1740, el veneciano dedicó al compositor y violinista alemán, Johann Melchior Molter (el propio Molter también tiene varios conciertos para clarinete), tres de sus primeros “concerti grossi” para dos clarinetes en do y dos oboes. En el Fitzwilliam Museum de Cambridge, se conserva el manuscrito de una obertura de Haendel para dos clarinetes en do y “corno de caccia” fechado en 1748. En la década de 1760, Johann Christian Bach, incluyó el nuevo instrumento en sus *Sinfonías para viento*, obras destinadas a ser interpretadas al aire libre.

Gluck, contó con un clarinete en la partitura de su ópera *Alceste* (1767), aunque seguiría llamando al instrumento, *chalumeau*.

Más tarde, Haydn y, especialmente, Mozart, se encargaron de incorporarlo tanto a la música de cámara como a la sinfónica (Haydn no lo incluyó hasta 1792, en su *Sinfonía n° 99 en mi bemol mayor*, H. 1/99, la séptima de las doce “Sinfonías de Londres”).

Un joven Mozart escribía a su padre en una carta de 1778 desde Mannheim, donde residía la mejor orquesta de Europa que contaba con dos clarinetes: *¡Oh si tuviéramos*

*siquiera clarinetes! No puede usted imaginarse el efecto señorial de una sinfonía con flautas, oboes y clarinetes*⁶⁶.

El desarrollo y fijación de la plantilla de la orquesta sinfónica, se debe a Johann Stamitz, que convertiría a la orquesta del Palacio de Mannheim en la más reputada de Europa, para la que compuso once conciertos de clarinete.

El mismo año de la carta más arriba mencionada, (1778), Mozart ya empleó dos clarinetes en una de sus sinfonías más conocidas, la *Sinfonía n° 31 en re mayor "París"*, K. 297. Diez años después, en la *Sinfonía n° 39 en mi bemol mayor*, K 543 (la primera de sus tres últimas sinfonías, escritas en el verano de 1788), prescindiría de los oboes dando un papel especialmente destacado a los clarinetes⁶⁷. Pero especialmente, son dos obras maestras del genio salzburgués las que han quedado como ejemplo de la expresividad del instrumento. Nunca antes un compositor había unido un clarinete al cuarteto de cuerdas hasta su *Quinteto en La Mayor para clarinete dos violines, viola y violonchelo*, K 581 (compuesto originalmente para clarinete bajo), que Mozart escribió para el clarinetista Anton Stadler, su cofrade en la logia masónica *Zur Neugekrönten Hoffnung* ("La nueva esperanza coronada"). A los dos años, en 1791, Mozart estrenó otra obra dedicada a Stadler, escrita en la misma tonalidad y, en principio, para ser interpretada con un clarinete "di bassetto": *Concierto para clarinete en la mayor*, K. 622, en cuyo segundo movimiento (el delicado lirismo de la melodía "cantábile" del conocido Larghetto es un canto a la fraternidad universal), quiso situar la cadencia.

Mozart también fue el primer compositor en escribir un trío para una novedosa combinación de instrumentos: *Trío para piano, clarinete y viola*, K. 498, conocido como *Kegelstatt-Trio* ("Trío de los bolos"), editado, en 1788, en un arreglo para violín, viola y piano, en cuya portada se indicaba: *...para piano, violín y viola. La parte de violín se puede ejecutar también por un clarinete*. (Mozart se había inspirado en una partida de bolos en casa de la familia Jacquin. La obra está dedicada a Franziska von Jacquin, que tocó la parte del piano cuando se interpretó por primera vez, con el propio Mozart a la viola y Antón Stadler al clarinete)⁶⁸.

Los clarinetes quedarían definitivamente establecidos como miembros permanentes de la orquesta con Beethoven; estarán presentes en todas sus sinfonías. En 1822, en su *Missa Solemnis en re mayor*, op. 123, utilizó el muy poco frecuente clarinete en do junto con los usuales en la y mi bemol. Encontramos también el primero de ellos en el *Quinteto para instrumentos de viento y piano en mi bemol mayor*, op. 16, escrito, en

1796, como homenaje a Mozart. De 1814 son los *Tres dúos para clarinete y fagot*, op.147. No olvidamos dos obras de juventud: el *Octeto para instrumentos de viento* op.103, de 1792, y el famoso *Septimino* (o *Septeto*) en *mi bemol mayor para vientos y cuerdas*, op. 20, de 1799-1800, dedicado a la emperatriz María Teresa.

A partir del Romanticismo, el clarinete se convertirá en instrumento preferido de los compositores. Citamos algunos ejemplos: Felix Mendelssohn, en la *Obertura para el cuento de la bella Melusina*, op. 32, utiliza los clarinetes para evocar el elemento acuático en el que habita Melusina, reflejado en el ondulante tema inicial descrito por Schumann como “una figura de ola absolutamente mágica” y del que, con un *tempo* mucho más lento, Wagner tomará buena nota para su inefable comienzo fluvial de *El oro del Rin*. Franz Schubert, Robert Schumann, Carl Maria von Weber, Johannes Brahms (cuyo bellísimo solo de clarinete que despliega el dulce tercer tema del primer movimiento “Allegro con brio”, de su *Tercera Sinfonía en fa mayor*, op. 90, lleva la indicación: “mezza voce e grazioso”); el acabado de citar, Richard Wagner (que empleará en sus óperas casi todos los tipos de clarinete) o Giuseppe Verdi, (en *La Traviata*, al final del segundo acto, el clarinete entona una emocionante melodía que acompaña a Violetta mientras escribe la carta de despedida a Alfredo).

Los compositores rusos también dedicarán al instrumento páginas destacadas.

Es estremecedora la entonación a cargo de los clarinetes en su registro grave, del tristísimo y sombrío tema con que se inicia el primer movimiento de la *Sinfonía nº 5 en Mi menor*, op. 64, de Tchaikovsky, “idea fija” de toda la obra⁶⁹ que habíamos escuchado ya en la cuarta sinfonía (según la anotación del compositor, representaría la “total resignación ante el destino o, lo que es lo mismo, ante las decisiones imprevisibles de la Providencia”. El clarinete bajo lo utilizará Tchaikovsky en originalísimo diálogo con la celesta, en la “Danza del hada de azúcar” de su ballet *El Cascanueces*, op. 71a (1892). Mikhail Glinka y Nicolai Rimsky-Korsakov han destacado al instrumento en varias de sus obras, tanto de cámara como sinfónicas. Serge Rachmaninoff, en el tercer movimiento, Adagio, de su *Sinfonía nº 2 en Mi menor* (la misma tonalidad que la cuarta de Tchaikovsky), op. 27, también confía al clarinete solista un hermosísimo y poético tema.

En diversas ocasiones hemos escuchado al clarinete transformado en animal.

En *El carnaval de los animales* (1866), Camille Saint-Saëns lo convierte en gallo en la pieza nº 2 de la suite; en la nº 9, en cuco; en la nº 12, en un animal fósil (en la nº 14, “Final” -la única pieza que no tiene título de un animal-, el clarinete no evoca a ningún animal en concreto por ser una especie de resumen de toda la obra).

Sergei Prokofiev lo utiliza para representar al gato en su cuento musical, *Pedro y el lobo*, op. 67 (1936).

Muchos otros compositores escribieron obras para clarinete durante las últimas décadas del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. Por razones de espacio, nos es imposible citarlos a todos. Nos limitamos a destacar determinados autores, bien por haber encontrado algún tipo de conexión, más o menos directa, con Picasso o por la singularidad de alguna de sus composiciones.

Comenzamos por Claude Debussy, cuya *Rapsodia nº 1 para clarinete y piano en si bemol* fue compuesta en 1910, pocos meses antes de que Picasso pintase nuestro *Hombre con clarinete*. La pieza está escrita dentro de un sistema tonal que superpone tonalidad y modalidad (este procedimiento musical, podría tener cierta similitud con lo que Picasso hace con las facetas en su lienzo). Un año más tarde, Debussy realizaría una versión para clarinete y orquesta. De 1910 es también una corta página para clarinete y piano titulada *Petite pièce* (“Pequeña pieza”), encargo del Conservatorio de París como examen de repentinización de final de curso. Otra simpática pieza es *Le petit nègre*⁶⁹, que Debussy concibió sólo para piano y, actualmente, la versión que hizo Peter Wastall para clarinete y piano es muy conocida y se ha convertido en una pieza fundamental en el aprendizaje del clarinete⁷⁰; se trata de un *cakewalk*⁷¹ que el compositor anteriormente ya había utilizado en *Golliwogg's Cakewalk* (“El *cakewalk* de una muñeca negra”), la última de las piezas de su suite para piano de 1908, *Children's corner* (“El rincón de los niños”).

(Picasso también descubriría por esos mismos años el arte negro y las máscaras africanas).

En 1917, Igor Stravinsky, basándose en un cuento ruso, creó el mimodrama, *Historia de un soldado*, en el que participaban tres actores (el soldado, el diablo y la princesa) y siete instrumentos (violín, contrabajo, fagot, corneta, trombón, clarinete y percusión). La parte del clarinete contiene grandes dificultades técnicas a causa de los continuos cambios de registro. El compositor extrajo posteriormente dos suites, la primera, de

1919, es un arreglo para piano, clarinete y violín, mientras que en la segunda, de 1920, conservó la instrumentación original. (En el verano de 1921, Picasso también había realizado dos famosas versiones de *Los tres músicos*).

Stravinsky, entre las dos versiones de la suite, escribió una partitura en donde el clarinete comparte protagonismo con otros instrumentos: *Ragtime para once instrumentos* (1918), cuya cubierta ilustró Picasso, y una segunda dedicada exclusivamente al clarinete: *Tres piezas para clarinete* (1919). En ambas, el compositor toma prestado del jazz el ritmo sincopado y hace de las melodías jazzísticas una transposición tan libre como puede ser la que hizo de Pergolesi en *Pullcinella*. Theodor Adorno se ha referido a los años en que Stravinsky compuso este tipo de música, como su “fase infantilista” en la que experimentó con diferentes fórmulas del jazz, pero el filósofo no deja de manifestar su poca admiración por este tipo de música:

*A diferencia de los numerosos compositores que, flirteando con el jazz, creían estar ayudando a su propia “vitalidad”, signifique esto lo que signifique en música, Stravinsky descubre mediante la deformación, cuanto hay de raído, gastado y comercial, en la música de baile establecida desde hace treinta años (...). Sus obras se componen de escombros de mercancías, como no pocos cuadros o esculturas de la misma época, de cabellos, hojas de afeitar y papel de estaño*⁷².

Estas obras fueron compuestas durante el exilio del compositor en Suiza, y estrenadas en Lausanne. Están dedicadas al clarinetista aficionado Werner Reihart, promotor del estreno de la *Historia de un soldado*. Las posibilidades virtuosísticas del clarinete también las mostró Stravinsky en el *Concierto Ébano*, para veinticinco instrumentos de viento y percusión, escrito en 1945 en el más puro estilo jazzístico, durante su estancia en Estados Unidos. Está dedicado al afamado clarinetista de jazz Woody Hermann.

Citamos otros compositores de entre los más conocidos, autores todos ellos de magníficas páginas para clarinete:

Max Bruch; Arnold Schoenberg; Alban Berg; Francis Poulenc (quien, en 1917, siguiendo la moda del “arte negro” que hacía furor en París, compone *Rapsodia negra*, para barítono, cuarteto de cuerda, flauta, clarinete y piano); Anton Webern (de cuya amplísima obra para clarinete destacamos sus *Tres Lieder para soprano, clarinete y guitarra*, de 1925, obra de insólitos timbres, escrita en su etapa serial y en la que el tercer *lied* es un canto religioso, *Ave Regina coelorum*); Paul Hindemith; Bela Bartok

(su obra para violín clarinete y piano *Contrastes*, fue compuesta en 1938, a solicitud del famoso clarinetista Benny Goodman); Aaron Copland (cuyo *Concierto para clarinete y orquesta de cuerdas con arpa y piano* de 1949 está dedicado también a Benny Goodman); Leonard Bernstein (en el Prólogo de su *Sinfonía n° 2 para piano y orquesta*, “La edad de la ansiedad” -1949, revisada en 1965-, los dos clarinetes crean un ambiente meditativo, melancólico y presentan un material temático fragmentad a lo largo de toda la obra, comparable a la manera en que Picasso fragmenta sus objetos).

Mención aparte merece Dimitri Shostakovich que no solamente cuenta con el clarinete solista a lo largo de todo el primer movimiento, Moderato, de su *Sinfonía n° 10 en Mi menor*, sino que popularizó el instrumento a través de sus *Cuatro vals para flauta, clarinete y piano* (1955); especialmente, con el “Vals para clarinete y cuerdas” incluido en la suite (identificada hasta 1999, como *Suite para orquesta de jazz n° 2*), que actualmente ha recibido el nombre de *Suite para orquesta variada*⁷³. (Existe la duda de si Shostakovich utilizó para la melodía que entona el clarinete en este vals, una canción popular española muy de moda en la década de 1930, cuyo estribillo decía: *Yo te daré, te daré niña hermosa*, etc, ...; *Café!* De ser así, el compositor no habría hecho otra cosa que utilizar un procedimiento frecuentemente usado en el Renacimiento en la “misa parodia” o “misa paráfrasis”⁷⁴; pero, ¿cuándo y dónde escucharía Shostakovich la canción? Hay una teoría que plantea la posibilidad de que el compositor podría habérsela escuchado a alguno de aquéllos casi tres mil “niños de la guerra” que acogió la Unión Soviética a lo largo de 1937 y 1938. En los años previos a nuestra guerra civil, se utilizaba crípticamente la palabra “café”, en frases o canciones aparentemente inocentes, pero que ocultaban un acrónimo cuyo significado era: “Camaradas, Arriba Falange Española”)⁷⁵.

(Nos extraña que los niños republicanos cantasen dicha canción).

Queremos citar también una original composición del norteamericano Donald Martino, extraída de su amplia obra para clarinete. Se trata del *Triple Concierto para clarinete, clarinete bajo y clarinete contrabajo*, compuesto en 1977, en el que reunió tres tipos de clarinete incluido el inusual y voluminoso clarinete contrabajo que también Richard Strauss había utilizado, en 1913, en el ballet *La leyenda de José*, encargo de Diaghilev.

No nos resistimos a dejar de contrastar los versos de José Hierro más arriba transcritos, con la humorística, absurda y sarcástica definición de clarinete que propuso Ambroise Bierce en *El Diccionario del Diablo*:

*Clarinete. Un instrumento de tortura manejado por una persona con algodones en sus orejas. Hay instrumentos peores que un clarinete, dos clarinetes*⁷⁶.

Hemos planteado anteriormente la posibilidad de que Pablo Picasso también haya incluido en *Hombre con clarinete*, fragmentos de una tenora, por lo que abordamos a continuación la descripción de este instrumento; si bien, tanto ésta como la relación de obras escritas para él o con su participación, es, por razones obvias, muchísimo menos extensa y detallada que en el caso del clarinete.

La tenora, como los oboes, tiene su origen en la chirimía o antigua dulzaina. (Nos hemos referido a este último instrumento en el estudio de *Virgen de la Humildad con el Padre Eterno y los doce apóstoles* de Cenni de Francesco. (Siglo XIV. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Divino) y en *Las almas de los justos en el limbo con una donante* de Jan Mostaert. (Siglo XVI. Pintura Flamenca. Apartado La Música y lo Divino).

La inmediata antecesora de la tenora es la *gralla*, aerófono similar a la dulzaina propio de la música popular catalana; concretamente, la tenora proviene de la *gralla dolça*, que va provista de llaves a diferencia de la *gralla seca* que carece de ellas.

La *gralla* participa con su sonido y el del *tamborí* en muchas de las manifestaciones populares de Cataluña; entre otras, acompaña a la célebre construcción de los *castells* humanos. El nombre de *dolçaina* y el de *gralla* vendrían dados por la sonoridad dulce de la primera y la más seca y áspera de la segunda; parecida al canto del grajo.

Como las *grallas* y los oboes, la tenora posee una lengüeta doble (en catalán *inxà*), más ancha y corta que la de aquéllos que, como ya se ha explicado, permite poner en vibración la columna de aire en el interior del tubo. La *inxà* va adosada igualmente a un pequeño tudel recto (en catalán *tudell* o *broquet*). El tubo, de forma cónica, termina en una campana de metal y es más largo que el de los oboes.

Se cree que el nombre de tenora podría derivar del de *xeremia tenor*.

En China existe un instrumento similar a la tenora llamado *suona* que se utiliza muy frecuentemente en la música popular, en las representaciones teatrales y en las bandas de los desfiles. Posee un sonido poderoso y penetrante, parecido al de nuestras

trompetas, si bien no posee la boquilla de éstas, sino que produce el sonido por medio de una lengüeta doble, aunque diferente de la del oboe pues las cañas no están separadas sino que se trata de una especie de caña o paja tubular similar a la que se utiliza para beber, pero de mayor tamaño y aplastada. El tubo es de madera y finaliza, como la tenora, en un pabellón muy abierto de metal.

El creador de la tenora moderna, provista de trece llaves y con la campana metálica, fue el constructor Andreu Tournon, nacido en Perpiñán, en 1815. El instrumento pasará a ser el primordial de las coblas catalanas, junto con el *tible* (semejante a la tenora, algo más pequeño que ésta), el *flabiol* y el *tamborí*.

Contemporáneo de Tournon es el músico ampurdanés (nacido en Alcalá la Real -Jaén-, donde su padre estaba destinado como militar), Josep Maria Ventura i Casas, conocido como Pep Ventura, a quien se considera el padre de la sardana moderna. Sus contactos con el rosellonés le llevaron a adoptar un nuevo modelo de tenora muy parecido al actual. Al conseguir una mayor amplitud melódica, logró aumentar el prestigio del instrumento (hasta aproximadamente la década de los años treinta ó cuarenta del siglo pasado, la extensión de la sardana era muy reducida; la llamada sardana “curta”, tenía siempre noventa y seis compases y escasamente, dos minutos de duración). Pep Ventura pasaría a componer sardanas de un número ilimitado de compases dando lugar a la sardana “llarga”. Dejó escritas 312 sardanas “llargues”, muchas de ellas sin título y un número importante de “curtes”, además de composiciones corales. También transcribió canciones tradicionales como *El cant dels ocells* y compuso al fallecer su mujer la triste y sentida *Per tu ploro*.

Sant Martí del Canigó, de Pablo Casals; *El cavaller enamorat*, de Joan Manén *Remembrança*, de Josep Serra, son otros ejemplos de sardanas en las que la tenora muestra todas sus posibilidades expresivas.

Josep Coll Ligora es el autor de la única obra didáctica, hasta el momento, sobre el aprendizaje de la tenora y el tible, escrita en 1933, y publicada por él en 1950⁷⁷.

Miquel Pardàs escribió el primer tratado coreográfico de la sardana larga. El título del método, publicado el año 1850, dice: *Las Sardanas Llargas de'l renombrat Miquel Pardàs. Explicació i regles del dit ball*, y curiosamente, añade: *Obra trobada per casualitat la qual s'ha imprès tal com l'original de l'autor*. En la introducción (*Explicació*), Pardàs justifica su objetivo: *...me ha movido a publicar lo presente que se reduce a algunas reglas comunes a cualquiera de las Sardanas largas, para que los que se dedican a bailarlas puedan llevarlas con toda seguridad, sin temor de quedar feos*

*delante de la inmensa concurrencia que hoy en día corona nuestras plazas. Y termina con la siguiente afirmación: Esta instrucción no solamente sirve para aprender a bailar Sardanas largas a los ampurdaneses, sino también a los selvatanos*⁷⁸.

Anteriormente hemos hablado de la identificación entre el intérprete y el instrumento musical, fusionados ambos en un solo elemento.

Así lo ha visto también Federico Sopena refiriéndose al cuadro de Picasso, *Muchacha con mandolina* (1909. Nueva York. The Modern Museum of Art):

*La identificación cuerpo/instrumento es total: no es necesario emplear el término de “instrumento antropomórfico” porque la fusión es plena, como si la mano estuviera palpando el mismo corazón del instrumento. Y el color que se hereda, pero purificado, es como si pasara humanizándose, de la madera al cuerpo y viceversa*⁷⁹.

Nicolás María López, a principios del siglo XX, en su artículo “Psicología de la guitarra”⁸⁰, dejó una encendida (aunque también ofensiva) comparación de la guitarra y la mujer:

La guitarra es un símbolo del alma popular y un símbolo del sentimiento. Tal vez por eso tiene la figura de una mujer. La guitarra es femenina, gramatical y psicológicamente.

Su clavijero es la cabeza, como la de la mujer adornada con lazos azules ó rojos, que, sueltos y ondulantes, semejan los rubios u oscuros cabellos de ilusionadoras guedejas; su mástil es el erguido cuello, rectilíneo como el de la Venus de Milo; los trastes son collares de perlas y aljófar (porque es morisca), y la caja tiene la curva arrogante de los hombros, la mágica de las caderas...

Sus seis cuerdas no debían llamarse prima, segunda, tercera, etc. Son seis registros que expresan sentimientos del alma. Esos seis registros podrían ser:

Risa. Súplica amorosa. Besos. Suspiros. Odio y celos. Llanto.

Como la mujer, la guitarra también se prostituye con facilidad. Cae en manos del vicio y acompaña loca los sucios cantares de la orgía; se embriaga, y sus notas, roncas y desafinadas, suenan con la pesadez de la borrachera.

A veces, en medio de la depravación de sus falsetas rufianescas, vibra en sus cuerdas un quejido sincero, una nostalgia delicada, un ¡ay! desgarrador, ó una explosión de llanto, como si lamentara la triste suerte que la llevó á corear los amargos deleites de la carne.

Como la mujer, es caprichosa y difícil. Se rebela al principio y luego se somete como esclava, y es pródiga en arrullos. Resiste jugando, desafina con frecuencia para interesar más, y cuando ya desespera, salta al cuello del que la pulsa y le abraza con raudales de armonía.

Es fiel y cariñosa con el constante; se hace olvidar pronto, y tiene todas las ingratitudes y perfidias del corazón femenino.

Siente todas las ternuras, y cuando ya está vieja, cuando no puede cantar alegrías, ni suspirar amores, va a las manos del pobre ciego y pide limosna por él...

Por su parte, Curt Sachs, en su *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, habla del simbolismo sexual de determinados instrumentos. Así, la mandolina estaría asociada al órgano sexual femenino y el clarinete al masculino⁸¹.

En *Mandolina y clarinete*, una de las primeras “construcciones” de Picasso, a la que nos hemos referido anteriormente (fig. 24), podemos adivinar el juego constante que el artista intercambia entre lo vacío y lo lleno: lo cóncavo y lo convexo.

Terminamos este estudio con una breve referencia a la relación de Picasso con la música culta que únicamente se produciría a través del ballet.

El malagueño nunca fue aficionado a los conciertos ni a la ópera. Se acercó únicamente a la música a través de las animadas y pícaras canciones de las “varietés” o de las fanfarrias del circo (cuando vivía en la Costa Azul, utilizaba una corneta militar para anunciar que había terminado una obra)⁸². Sabemos que le gustaba tararear la música de *Petrouchka*, posiblemente alguno de los temas inspirados en canciones del folclore ruso⁸³.

El padre Sopeña se ha preguntado:

¿Qué impulso interior lanza a Picasso, no al teatro en sí, sino al ballet? Es importante no ya el matiz, sino la diferencia: Picasso, desde su niñez hasta casi la víspera de morir, ha tenido el disfrazarse, la máscara, como un juego muy querido⁸⁴.

El extravagante y antiburgués Erik Satie y Picasso se hicieron muy amigos. Fue el músico quien presentó al pintor a Jean Cocteau y Sergei Diaghilev. Todos ellos se embarcaron en un reto que señalaría el cambio de rumbo de los Ballets Rusos.

Tras los exóticos y fastuosos ballets de antes de la guerra, ahora había que intentar buscar la austeridad: era preciso unir dos vanguardias; era preciso cruzar el Sena para pasar, de las noches de lujo, tumultuosas, en jornadas como la del estreno de *Le Sacre*, al Montmatre de la bohemia pobre e incluso zarrapastrosa⁸⁵.

Parade iba a ser el primer ballet que a pesar de la falta de medios, permitiría a Diaghilev ponerse al frente de otra vanguardia. Ya no contaba con Nijinsky, pero sí con su sustituto, Léonide Massine, que se encargaría también de la coreografía del ballet.

Los personajes de tal osadía eran: un prestidigitador chino, una niña americana y dos acróbatas, además de tres imponentes construcciones cubistas que representaban a tres “managers”, con trompetas y una especie de mochilas-rascacielos de madera que realizaban en todo momento movimientos de autómatas. Toda esta “troupe”, anunciaba por la calle un espectáculo de circo intentando atraer al público. (Fue fácil para Cocteau convencer al malagueño durante la reunión que mantuvieron los dos en “La Rotonde”, para que participase en el proyecto. Al fin y al cabo, el tema del circo y sus gentes había venido siendo una de las principales constantes del artista)⁸⁶.

Picasso, que nunca había presenciado un ballet, no se limitaría a su trabajo de escenógrafo y figurinista. El padre Sopeña hizo la siguiente comparación: *...es algo parecido a lo que más tarde harán en la ópera los grandes directores de cine, pues Picasso se mete de lleno, quita, pone y varía*⁸⁷.

El ballet se estrenó el 18 de mayo de 1917, en el Théâtre du Châtelet (el templo de los Ballets Rusos, en el que, en 1911, la compañía había iniciado sus actuaciones). Al levantarse el telón, aparecía un manager-coloso que anunciaba el desfile (*parade*) y pataleaba en escena⁸⁸. El escándalo estuvo presente en todas las representaciones.

En opinión de Robert Siohan: *Los tiempos no estaban precisamente para bromas y el público apenas distinguió en las chiquilladas de la Niña (montando a caballo, paseándose en bicicleta, boxeando, bailando un rag-time), ni en los números de prestidigitación del Chino y otras gracias, el inefable sabor de esta fecundante simplicidad*⁸⁹.

En un momento en el que Francia estaba inmersa en una guerra que causaba estragos, ni la música de Satie, ni el argumento de Cocteau, ni la coreografía de Massine, ni la escenografía y el vestuario de Pablo Picasso⁹⁰ (que en aquél momento se enfrentaba a un nuevo giro artístico que le llevaría a sustituir gradualmente la técnica cubista por un estilo neorrealista absolutamente inesperado en su trayectoria), fueron entendidos⁹¹. La

música de Satie contribuyó en buena medida al escándalo. El compositor había utilizado incesantemente machacones *ostinati* junto a música circense y música de jazz; todo ello mezclado con los sonidos de una máquina de escribir, de la sirena de un barco o de la hélice de un avión.

Guillaume Apollinaire, autor de las notas al programa, calificó el espectáculo de “surréaliste” (acuñando la palabra tres años antes de que se conociera el surrealismo como movimiento artístico), y explicaba así el sentido de tan desconcertante ballet:

*Una alianza entre la pintura y la danza, entre las artes plásticas y las miméticas, que es el heraldo de un arte más amplio aún por venir. (...) Esta nueva alianza (...) ha dado lugar, en Parade, a una especie de surrealismo, que considero el punto de partida para toda una serie de manifestaciones del Espíritu Nuevo que se está haciendo sentir hoy y que sin duda atraerá a nuestras mejores mentes. Podemos esperar que provoque cambios profundos en nuestras artes y costumbres a través de la alegría universal, pues es sencillamente natural, después de todo, que éstas lleven el mismo paso que el progreso científico e industrial*⁹².

Las representaciones, que tenían lugar a 250 kms del frente, provocaron los gritos habituales de *Sales Boches!* (“¡Cerdos alemanes!”) puesto que todo lo que los franceses odiaban no podía ser otra cosa que alemán⁹³.

Erik Satie, terminaría en la cárcel.

La única temporada de los Ballets Rusos en París durante los años de la Primera Guerra Mundial, fue la de 1917, en la que se estrenó *Parade*. En julio de 1914, tras la temporada en París y Londres, la compañía se había dispersado después de la última representación en Drury Lane. Durante 1916, Diaghilev consiguió realizar dos largas temporadas por Estados Unidos así como las primeras actuaciones en España, en Madrid, Barcelona y San Sebastián.

En el telón de *Parade* -fig. 28- , una inmensa tela de más de doscientos metros cuadrados, aparecen representados: un mono subiendo por una escalera sujetado por una joven con alas que podría ser un hada y que, a su vez, se mantiene en equilibrio sobre un caballo también alado; un hombre negro con turbante (¿el Moro de las pantomimas de la *commedia dell'arte* o un sirviente?), que contempla los personajes sentados alrededor de una mesa, son éstos: un picador tocando la guitarra (como no podía ser menos en Picasso); Arlequín, en primer plano y, al fondo, Pierrot, con una diminuta Colombina

apoyada sobre su hombro, a su lado, una mujer joven con sombrero de paja cuyo brazo izquierdo está entrelazado con el de un alegre personaje, éste último, parecido a un marinero napolitano o a un gondolero veneciano, lleva alrededor de la cintura una “senyera” catalana.

El 22 de julio de 1919, en el Alhambra Theater de Londres se estrenó *Le Tricorne* (“El sombrero de tres picos”) cuyo argumento está basado en la obra de Pedro Antonio de Alarcón del mismo título. Diaghilev contó con la música de Manuel de Falla, a quien había conocido tres años antes en Madrid, y con la coreografía de Léonide Massine que también bailaba el papel del molinero (la molinera fue interpretada por Tamara Karsavina). Diaghilev había conocido a Félix Fernández un joven bailarín en un “colmao” de Sevilla, al que contrató con la misión de enseñar a sus bailarines la auténtica danza española y los bailes flamencos⁹⁴.

Massine obtuvo un éxito clamoroso con su interpretación de la farruca que le había enseñado Félix.

En su libro, Tamara Karsavina describe su admiración por el bailarín-bailaor español:

Félix fue arrastrado a Londres y Diaghilev, con el fin de inspirarme en la composición de mi nuevo papel, me pidió que fuera a verle bailar al Savoy, de Londres. Era muy tarde cuando, después de cenar, bajamos al salón donde Félix se puso a bailar. Le observaba con admiración y estupefacción, boquiabierto, meditando sobre aquella aparente reserva detrás de la cual presentía el instinto impetuoso de un semisalvaje. Sin hacerse rogar, Félix ejecutó baile tras baile y cantó los cantos guturales de su país acompañándose a la guitarra. Me sentía entusiasmada, olvidé que nos hallábamos en la sala del gran hotel hasta que los camareros se adelantaron hacia nosotros hablando en voz baja: era tarde, muy tarde, el espectáculo debía cesar y ya era tiempo de apagar las luces. Los empleados se dirigieron a Félix, pero éste no les hizo caso: su espíritu volaba muy lejos⁹⁵.

Fue inmensa la frustración que Félix experimentó al saber que no sería él quien iba a interpretar la farruca (así lo esperaba también Falla que, al parecer, compuso esta pieza inspirándose en el bailaor). La desilusión por verse reducido a un mero “maestro de baile”, junto con el complejo y competitivo mundo de los bailarines, y las gentes que rodeaban a Diaghilev (a lo que es preciso añadir una predisposición congénita hacia la demencia), serán la causa de su desequilibrio mental. Al poco tiempo del estreno de *Le Tricorne*, fue detenido por la policía londinense en el altar de la iglesia de St. Martin-in-

the-Fields, donde estaba bailando frenéticamente la farruca de Falla. El 13 de mayo de 1919, fue declarado demente e internado en el hospital Lang Grove de Epsom, en Surrey, donde permaneció hasta su muerte en 1945. Contaba 45 años⁹⁶.

En 1917 se había presentado en el Teatro Eslava de Madrid, una primera versión de *El sombrero de tres picos*, en forma de pantomima en dos partes, con el título de *El corregidor y la molinera*. Diaghilev convencería a Falla para que retocase la obra dotándola de una estructura teatral más sólida. El compositor modificó su partitura para adaptarla al ballet, eliminando gran parte de los elementos descriptivos así como los pasajes burlones propios de la pantomima, y amplió las partes coreográficas⁹⁷. Como había ocurrido en *Parade*, Picasso no dejó de intervenir continuamente. El ballet da comienzo con una fanfarria que el pintor solicitó al compositor para que diera tiempo a que el público admirase detenidamente su telón.

En diciembre de 1919, Diaghilev, tras regresar de la temporada de Londres, propuso a Picasso que colaborase de nuevo con él en otro ballet: *Pulcinella*, inspirado en personajes de la *commedia dell'arte*. Para la música contó, una vez más, con Igor Stravinsky. El ballet incluía también partes cantadas a cargo de soprano, tenor y bajo.

El empresario rechazó los primeros bocetos por ser demasiado recargados. Picasso rápidamente volvió al trabajo y le presentó otros diseños mucho más simplificados que recordaban los biombos usados por los cómicos ambulantes de un Nápoles semiespañol. Para los trajes, el pintor se inspiraría en las tarjetas postales que adquirió al visitar dicha ciudad durante su viaje a Italia tres años atrás. El estreno tuvo lugar en el Théâtre National de l'Opéra de París, el 15 de mayo de 1920. Léonide Massine fue el autor del libreto y de la coreografía. Diaghilev había concebido un ballet cuya música evocase a la italiana de principios del siglo XVIII, que había encontrado rebuscando en bibliotecas de Nápoles y Londres y que el empresario suponía, podía haber sido escrita por Giovanni Battista Pergolesi (como se comprobó más tarde, dicha atribución era errónea)⁹⁸. La música de *Pulcinella* se convirtió en la primera obra del período neoclásico de Igor Stravinsky. En 1922, el compositor extrajo una suite orquestal seleccionando once movimientos de los dieciocho originales y sustituyendo las partes vocales por pasajes instrumentales. La partitura del ballet fue revisada en 1965⁹⁹.

En la primavera de 1921, Picasso inicia los bocetos para *Cuadro flamenco*, otro ballet de Diaghilev quien, en esta ocasión, no contó con su compañía sino que contrató a un

grupo de ocho bailarines y cantantes andaluces para los que no se sabe si Falla hizo un arreglo de música popular andaluza que no se ha conservado.

*No he visto entre los papeles “Falla-Picasso” ninguna oferta para hacer la música de este ballet pero sí está clara y razonable la negativa de Stravinsky: no se podía “recrear” lo que en sí exigía la espontaneidad*¹⁰⁰.

Al principio, el encargo había sido hecho a Juan Gris. En una carta del 14 de abril de 1921, dirigida a Kahnweiler, el pintor madrileño le comentaba:

*Acabo de recibir una carta de Diaghilev en la cual me encarga el decorado y los trajes de un ballet. Me dice que vaya el lunes a Montecarlo para hablar con él*¹⁰¹.

Pero Picasso se adelantaría presentando un telón con ornamentos rococós y una escenografía con palcos prosenios ocupados por parejas que contemplan el espectáculo (*Cuadro flamenco. Proyecto del decorado*. -1921. París. Musée Picasso-. Para la zona correspondiente al palco de la izquierda, es muy probable que el malagueño se inspirase en el cuadro de Auguste Renoir, *La loge* -“El palco”. 1874. Londres. Courtauld Institute of Art-. Para el resto de la escenografía se aprovecharon restos de Pulcinella)¹⁰².

La relación entre los dos pintores españoles se enfrió a consecuencia de ello, situación que se mantuvo hasta el fallecimiento de Juan Gris, en 1927¹⁰³.

Cuadro flamenco se estrenó el 22 de mayo de 1921, en el Théâtre de la Gaîté-Lyrique de París.

En 1922, las diferencias de concepción estética entre Picasso y Diaghilev se hicieron cada vez más patentes lo que dio lugar a su distanciamiento. También influyeron las dificultades financieras por las que pasaba el empresario¹⁰⁴. Ese año Picasso realizó un nuevo telón de fondo en diferentes tonos de gris, para reemplazar al decorado de *L'après-midi d'un faune* que, en 1912, había realizado Leon Baskt¹⁰⁵.

En 1924 fue la última colaboración del artista con Diaghilev: el telón del ballet (opereta-bailada), *El Tren Azul*, al que el pintor trasladó dos monumentales figuras femeninas como las que había pintado un par de años antes en Dinard (*Dos mujeres corriendo por la playa* -*La carrera*-.1922 -fig. 29-. París Musée National Picasso), con las que pretendía destacar un nuevo elemento: el movimiento, en el que estaba interesado desde que había conocido el mundo de la danza. A Diaghilev le entusiasmaba el pequeño gouache (32,5 x 41,1 cm.)¹⁰⁶, realizado sobre contrachapado, que Picasso tenía en su taller. El pintor accedió a llevar la escena al telón de *Le Train Bleu*¹⁰⁷, y regaló el

gouache al empresario con una dedicatoria. El argumento de Jean Cocteau, era una especie de homenaje a los deportes: natación, tenis, golf. En aquéllos años, las mujeres acababan de entrar en el mundo del deporte y ¿qué mejor telón de boca que la imagen de dos mujeres corriendo, para un ballet con tal argumento? En la obra de Picasso estaban unidas una carrera por la playa con algunas de las características de la nueva y revolucionaria danza de Isadora Duncan: bailarinas danzando descalzas con la cabeza echada hacia atrás como las bacantes, vestidas con túnicas vaporosas que dejaban entrever su cuerpo. La cubierta del programa de mano también estaba ilustrada por Picasso con cuatro desnudos en la playa en un estilo similar al presentado en el telón. La escenografía fue diseñada por Henri Laurens y el vestuario por la también revolucionaria de la moda femenina, Coco Chanel

Mercury ya no será una producción de Serge Diaghilev. Se estrenó en París, el 15 de junio de 1924, en el Théâtre de la Cigale, en el marco de las “Soirées de Paris”, espectáculos concebidos bajo el mecenazgo del conde Étienne de Beaumont. Consistía en una serie de escenas en las que en son de burla aparecían el dios Mercurio (personaje con el que se pretendía ridiculizar a Cocteau), y otros personajes de la mitología griega. Se trataba más bien de una pantomima que de un ballet; de hecho, tenía como subtítulo, *Poses Plastiques* (“Cuadros plásticos”). El argumento había sido concebido por Massine (tras su turbulenta separación de Diaghilev). El bailarín ruso interpretaba el papel de Mercurio y lo único que pretendía era divertir al público. A Satie se le tachó de haber escrito una música banal en cuanto a material temático y carente de armonía; también la crítica habló de una inexistente orquestación¹⁰⁸.

Sin embargo, la escenografía, el vestuario y el telón de Picasso fueron apreciados tanto por la crítica como por el público y, a pesar del escándalo que se organizó el día del estreno, el pintor obtendría el reconocimiento de Breton, Aragon, Soupault y otros colegas surrealistas que habían arremetido contra el ballet.

Picasso había realizado numerosos bocetos para el telón. Finalmente, envueltas por una luz tenue, creó las siluetas de dos de sus personajes favoritos: un gran Arlequín blanco tocando la guitarra y un Pierrot rojo que bailaba al mismo tiempo que tocaba el violín. En el suelo colocó una mandolina y una partitura. El gran contraste entre los arabescos incluidos en el diseño y el colorido de las figuras acentuaba el dinamismo de éstas¹⁰⁹.

Con *Mercury*, Picasso daría fin a sus trabajos más destacados para ballet. Tendrán que transcurrir más de veinte años antes de que volviera a ser solicitado por el bailarín y

coreógrafo francés, Roland Petit, para la realización del vestuario y del telón de boca de *Guernica*, (el pintor vistió al bailarín con alpargatas, mangas remangadas y pantalón negro). La coreografía de Roland Petit y la música de Pierre Bonneau no consiguieron alcanzar más de dos representaciones en el Théâtre des Champs Elysées.

Un segundo encargo de Petit fue el telón de *Le rendez-vous*, ballet con argumento de Jacques Prévert, música de Joseph Kosma¹¹⁰, coreografía de Roland Petit y vestuario del pintor Mayo. La escenografía corrió a cargo de Brassai que creó unos decorados a base de fotografías. De *Le rendez-vous* se hicieron cuatro representaciones en París, en el Théâtre Sarah Bernhardt (hoy Théâtre de la Ville). Años después se harían docenas de ellas, nuevamente en París y en otras ciudades como Nueva York y Londres.

Nos gustaría enlazar los telones de Picasso con los últimos versos del poema de Paul Eluard pertenecientes a su *Poésie ininterrompue*, que dedicó al pintor malagueño en 1956, y que Francis Poulenc llevó a la primera de las canciones de *Le travail du peintre* (“El trabajo del pintor”), obra comentada en el estudio de *Mujer con mandolina* de Georges Braque. Siglo XX. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano.

VII

*Rideau il n'y a pas de rideau*¹¹¹

Mais quelques marches a monter

Quelques marches à construire

Sans fatigue et sans soucis

Le travail deviendra un plaisir

Nous n'en avons jamais douté nous savons bien

Que la souffrance es en surcharge et nous voulons

Des textes neufs des toiles vierges après l'amour

Des yeux comme des enclumes

La vue comme l'horizon

Des mains au seuil de connaître

Comme biscuits dans du vin

Et le seul but de être premier partout

Jour partagé caresse sans degree

*Cher camarade à toi d'être premier
Dernier au monde en un monde premier*

("Cortina no hay cortina
Pero algunos escalones que subir

Algunos escalones que construir
Sin cansancio y sin preocupaciones
El trabajo se convertirá en placer
No lo hemos dudado nunca sabemos bien
Que el sufrimiento es abrumador y queremos
Textos nuevos telas vírgenes después del amor

Unos ojos como yunques
La vista como el horizonte
Unas manos en el umbral de conocer
Como galletas en vino

Y la sola meta de ser el primero en todo
Día compartido caricia sin grado
Querido camarada a ti te toca ser primer
Último en el mundo en un mundo primero")

NOTAS

1. *Hombre con clarinete* será uno de los cuadros seleccionados dos años después por Guillaume Apollinaire para ilustrar su ensayo, *Les Peintres cubistes*. (G. Apollinaire: *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Eugène Figuière. París, 1913). Zervos recoge en su catálogo cuatro dibujos preparatorios de *Hombre con clarinete* realizados en Céret (C. Zervos: “Pablo Picasso”. *Cahiers d’Art*, vol. XXVIII nº 8. 1934).
2. Haviland había estudiado música con Ricardo Viñes y en sus clases conoció a Déodat de Séverac. Juan Gris en el verano de 1913, pintó en Céret varios cuadros que envió a Kahnweiler, entre ellos, un retrato al que el pintor se refería como “el banquero”, aunque actualmente, se conoce con el título de *El fumador*, (este retrato forma parte de la colección Thyssen-Bornemisza). Su origen está en un dibujo realizado el año anterior (actualmente en la Colección Weinberg de Zurich), que incluye la siguiente dedicatoria: “A mon cher ami Frank Haviland / bien affectueusement”. (J. Álvarez Lopera: *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 3ª ed. Barcelona, 1994, p. 256). La dedicatoria ha hecho pensar que se trataría de un retrato del pintor, coleccionista y protector de artistas parisinos Frank Haviland, quien junto a Pierre Brune, en 1950, crearía el Museo de Arte Moderno de Céret.
3. Patrick O’Brian: *Pablo Ruiz Picasso*. Gallimard. París, 1979, p. 310.
4. Desde 1958, viene celebrándose anualmente en Céret el Festival Internacional de la Sardana. Jaume Cristan i Brunet compuso, en 1985, la sardana, *Céret a Pablo Picasso*. El pintor malagueño reflejó esta danza en el cartel de la exposición de cerámicas y platos celebrada en el Museo Municipal de Arte Moderno de Céret. Julio-Octubre de 1958. También la volverá a representar años después en Barcelona, en uno de los dos murales que decoran el interior del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. (Véase, J Vilalta y J. Mainar Pons: *Iconografía de la sardana en la obra de Picasso*. Generalitat de Catalunya. Barcelona 1981).
5. R. Rosenblum “La españolidad de las naturalezas muertas de Picasso” en *Picasso y la tradición española*. Edic. J. Brown. Editorial Nerea. San Sebastian, 1999, p. 95.
6. Picasso realizó en Céret, entre 1911 y 1913, más de trescientas obras. El crítico de arte y director del *Paris-Journal*, André Salmon, llamaría a dicha localidad, “la meca del cubismo”.
7. El 17 de julio de 1958, Picasso realizó, tres dibujos con lápices de colores del gran pianista Arthur Rubinstein; dos días después realizó veinticuatro más: dos con lápices

de color y el resto con mina de plomo. (Dato extraído de la recopilación de obras de Picasso con contenido musical que Federico Sopeña incluye en su libro *Picasso y la Música*, a partir del catálogo razonado de Zervos. (F. Sopeña: *Picasso y la Música*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982, pp. 146, 147).

8. Sobre la utilización de la tipografía en Picasso, véase: R. Rosenblum, “Picasso and The Typography of Cubism” en *Picasso in Retrospect*. Praeger Publishers. Nueva York-Washington, 1973, pp. 49-75.

9. P. O’Brian: *op. cit.*, p. 311.

10. *La Gioconda* fue robada en lunes, día en que el Louvre estaba cerrado. Apareció en Florencia, en 1913, y se volvió a exponer en 1914. Noventa y cinco años después, entre la tarde del lunes 24 y la mañana del martes 25 de mayo de 2008, fueron robados del Museo Picasso de París, treinta y tres dibujos del pintor.

11. *Ibid.*, pp. 312-318. Actualmente las tres figuras están depositadas en el Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye. Véase, también, P. Rosenberg: *Dictionnaire amoureux du Louvre*, entr. “Affaire des statuettes (I’)”. (También *on line*).

12. En H. B. Chipp; P. Selz y J. C. Taylor colab.: *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. University of California Press. Berkeley, 1992, p. 263.

13. En M. De Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 2006, p. 196.

14. Brassai: *Conversations avec Picasso*. Gallimard. París, 1964, p. 87.

15. T. Crow: *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Akal. Madrid, 2002, pp. 182-184.

16. O. Widmaier Picasso: *Picasso: retratos de familia*. Algaba. Madrid, 2003, p. 56.

17. Frecuentemente, en este cuadro aparece a continuación del título, entre paréntesis, (*Mujer con cítara o guitarra*). El término alemán *Zither*, aparecía en el catálogo realizado por Kahnweiler para las exposiciones de Múnich y Viena de 1913 y 1914. *Zither* tiene dos traducciones: cítara y citerna; esta última fue sustituida en el siglo XVIII, por “guitarra portuguesa”. Picasso había escrito “cithare” al principio de una lista de cuadros dirigida a Kahnweiler, el 5 de junio de 1912. Una inscripción en el reverso del cuadro señala igualmente que representa “une femme à la “cithare” (una mujer con cítara). P. Daix y J. Rosselet: *Le Cubisme de Picasso, catalogue raisonné de l’oeuvre 1907-1916*. Ides et Calendes. Neuchâtel, 1979, p. 272. Pero nosotros nos preguntamos, ¿qué instrumento en realidad pretendió representar Picasso?, ¿una cítara?, ¿una guitarra portuguesa?, ¿una guitarra española? En cualquier caso, como observa

Simon Shaw-Miller, “...todos estos instrumentos se tocan apoyados en las rodillas”. S. Shaw-Miller: *Visible deeds of music: art and music from Wagner to Cage*. Yale University Press. New Haven, 2002, p. 108.

18. P. Cabanne: *El siglo de Picasso II (1912-1937). Las Metamorfosis*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982, p. 333. Anne Girard ha escrito una biografía novelada sobre Eva Gouel, asesorada por el fotógrafo Lucien Clergue, amigo de Picasso (A. Girard: *Madame Picasso*. Harlequin. Mira. Ontario, 2014). Clergue dedicó al pintor su libro, *Picasso mon ami*. Éditions Plume. Paris, 1993. (En el Instituto Francés de Madrid, en el marco del Festival Photo España, se exhibieron 38 fotografías inéditas en la exposición *Picasso mon ami*. Junio-Julio 2013). El fotógrafo es también el autor del cortometraje de 1971, *Picasso. Guerre, amour et paix*, para Universal Pictures, Burbanks Californie.

19. J. Flam: “Picasso et ‘‘Ma jolie’’. Vers une nouvelle poétique de la peinture”, en *Revue de l’Art*. 1996, nº 113, pp. 36, 37. Jack Flam transcribe el texto completo de la canción y reproduce la partitura. Nosotros nos hemos preguntado por el tipo de instrumento que aparece en *Ma Jolie*. James Hall pone en duda si el intérprete es una mujer ... *puesto que no hay señales obvias de pecho, atuendo o cabellos femeninos, o bien, ...podría ser un guitarrista masculino cantando a su amor Ma Jolie (...) Es tan probable que sea Picasso como que sea Eva cantando una canción*. Hall ha creído ver en ésta y en otras obras de Picasso de finales de 1911, a un músico zurdo que sonríe y ello lo atribuye al robo de la Mona Lisa argumentando que Leonardo, que era zurdo, fue un gran intérprete de laúd y, según Vasari, mientras estaban posando los personajes que retrataba había un grupo de músicos tocando. Hall añade que este acompañamiento musical fue lo que mantuvo a *La Gioconda* sonriendo. (J. Hall: *The sinister side: how left-right symbolism shaped western art*. Oxford University Press. Nueva York, 2008, p. 358).

20. El estribillo, la primera vez termina con la frase: *C’est notre première chanson* (“Es nuestra primera canción”) y la segunda con: *C’est notre dernière chanson* (“Es nuestra última canción”). Se nos ocurre que para Picasso quizá podría significar el comienzo de un amor (Eva) y el final de otro (Fernande).

21. Lewis Kachur ha identificado esta partitura como una de las “chansons” que escribió Dihau para ser interpretada en el *Le Chat Noir*, el “cabaret artistique” del boulevard de Clichy frecuentado por Picasso (L. Kachur: “Picasso, Popular Music and Collage Cubism (1911-12)”. *The Burlington Magazine*. Vol. 135, nº 1081, abril 1993, p. 259). Por su parte, Robert Rosenblum considera que la partitura para piano y voz de Dihau

es una mazurka. (R. Rosenblum, *op. cit.*, 1973, p. 57). Muchas de las portadas de las partituras de las canciones de Désiré Dihau fueron realizadas por Toulouse-Lautrec. Actualmente se conservan algunas de ellas en el Musée Toulouse-Lautrec de Albi. Hemos comentado el cuadro de Degas *L'Orchestre de l'Opéra* (h. 1870. París. Musée d'Orsay), en el estudio de *Bailarina basculando (Bailarina verde)*. Siglo XIX. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano, en donde aparece en primer término Désiré Dihau tocando el fagot.

22. J. Richardson: *Picasso. Una biografía*. Alianza. Madrid, 1996, vol. II, p. 222.

23. La mujer retratada en el lienzo titulado *Mujer desnuda en un sillón* (1909-1910, Londres. Tate Modern), es probablemente Fernande, y aunque el cuadro está realizado con las mismas premisas del cubismo analítico, el tratamiento del cuerpo femenino está totalmente alejado del de *Mujer sentada en un sillón (Eva)*.

24. Ph. Dagen. *Picasso*. Hazan. París, 2008, p. 173.

25. Brassai, *op. cit.*, p. 150.

26. M. Lieris, M. L. Bernadac: *Un génie sans piédestal: et autres écrits sur Picasso*. Fourbis. París, 1992, p. 15.

27. F. Sopena, *op. cit.*, p. 44.

28. G. Apollinaire: *Les peintres cubistes Méditations esthétiques*. Ed. Pierre Cailler. Ginebra, 1950, p. 93.

29. F. Sopena: *op. cit.*, pp. 45, 46.

30. Esta obra fue exhibida en la exposición: *Objetivos vivos. Figura y naturaleza muerta en Picasso*. Barcelona. Museo Picasso, noviembre 2008-marzo 2009.

31. Picasso, hasta pocos meses antes de morir, continuó evocando la música en sus obras. Hemos acudido a la recopilación de obras con contenido musical que incluyó Federico Sopena (*op. cit.*, pp. 132-162), extraída del catálogo razonado que Zervos publicó a lo largo de 46 años, para conocer los dos últimos trabajos “musicales” del artista español. El penúltimo, es el lienzo pintado el 26 de mayo de 1972, que figura con el título de *Mosquetero con guitarra* aunque actualmente ha sido modificado por el de *Músico (Mosquetero con guitarra)* (París. Musée National Picasso). El último trabajo “musical”, siempre según dicho catálogo, (aunque Zervos murió en 1970, Mila Gagarine, desde 1970 a 1978, se encargó de supervisar la publicación de los once volúmenes suplementarios), es un dibujo a lápiz sobre cartón del 4 de noviembre de 1972: *Mosquetero con guitarra y cabeza de perfil*, cuya ubicación no nos ha sido

posible localizar. El catálogo de Zervos contabiliza 15.321 obras pero actualmente se cree que Picasso dejó cerca de 70.000.

32. F. Sopena, *op. cit.*, p. 43. En esta ocasión no estamos de acuerdo con nuestro antiguo profesor. Como hemos dicho en el estudio de *Mujer con mandolina* de Georges Braque. Siglo XX. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano, y hemos podido comprobar por la foto de Braque tomada en el estudio de Picasso del Boulevard de Clichy, Picasso poseía una mandolina y un laúd de cuello largo, quizá un laúd griego, (ya señalado en el estudio que acabamos de citar, al referirnos a *Muchacha con mandolina* (Fanny Tellier), laúd que, en nuestra opinión, es el mismo que aparece en *Alborada* (1942. París. Musée National d'Art Moderne. Centre Pompidou).

33. *Ibid.*

34. Incl. en P. Daix: *Histoire culturelle de l'art modern: Le XXe siècle*. Éditions Odile Jacob. París, 2000, p. 341.

35. Roland Penrose, en el capítulo “Las grandes naturalezas muertas” perteneciente a su libro, *Picasso: vida y obra*, apunta que, entre 1924 y 1925, dichas naturalezas muertas adquirieron nuevas proporciones en las manos de Picasso. Pero este autor no hace ningún comentario sobre el anticipo de “visión paranoica-musical” del malagueño. R. Penrose: *Picasso: his life and work*, Schocken Books. Nueva York, 1962, p. 226.

36. Alfred Cortot fue un famosísimo pianista, pedagogo y, por un corto período de tiempo, director de orquesta. A pesar de haber nacido en Suiza siempre tuvo la nacionalidad francesa. Fue un intérprete excepcional de Chopin, Schumann y Liszt. En 1905, formó con Pablo Casals y Jacques Thibaud, un trio que alcanzó un éxito internacional; se separaron en 1935. Su implicación con el régimen de Vichy y su actitud durante la ocupación fue motivo de controversias. (Véase, B. Gavoty: *Alfred Cortot, biographie*, Buchet-Chastel. Paris, 2012).

37. Cada ejecutante, prepara sus cañas, las humedece y ajusta.

38. Véase el catálogo a cargo de Anne Umland, de la exposición, *Picasso: Guitars 1912-1914*. Nueva York. Museum of Modern Art. Febrero- Junio 2011.

39. A. Podoksik: *Picasso*. Parkstone International (*on line*). Nueva York, 2011, p. 116. (Ed. impresa Panamericana Editorial. Bogotá, 2008).

40. Brassai, *op. cit.*, p. 31.

41. La versatilidad de Pablo Picasso queda patente en la realización casi simultánea de *Los tres músicos* y *Tres mujeres en la fuente* (Primavera-verano de 1921. Nueva York. The Museum of Modern Art), en donde se refleja su capacidad de alternar su destreza

tanto en el clasicismo como en el cubismo. El título de ambos lienzos, en cierta manera, puede pretender conectarlos. Sopena diría: ... *al cubismo, como fuente de una especial expresividad, puede volver Picasso en cualquier momento como una necesidad interior o como una afirmación más de esa primacía del conocimiento*. (F. Sopena, *op. cit.*, p. 48).

42. Max Jacob, judío de nacimiento, había abrazado el catolicismo como tabla de salvación en 1909, intentando encontrar ayuda y perdón por su homosexualidad. Llegaría a decir que el 22 de septiembre de ese mismo año, se le había aparecido la imagen de Cristo en la pared de su dormitorio, en su casa de la rue Ravignan. A los 40 años quiso ser bautizado. Picasso fue su padrino, quien, en palabras de Carlos Pujol al relatar el bautizo y los arrebatos religiosos del poeta, diría del malagueño: ...*no era precisamente un apóstol de la fe, pero por ser español, Jacob le consideraba un católico nato*. (C. Pujol: *Lo excelso y lo raro: ensayos sobre poesía y pensamiento*. Huerga y Fierro. Murcia, 1997, pp. 261-278). Max Jacob quiso que se le impusiera el nombre de Cyprien (Cipriano), el último de los siete nombres de Picasso (ver datos biográficos). *Naturaleza muerta con cráneo* de Pablo Picasso (1913. Barcelona. Museo Picasso), sirvió de ilustración para su libro *Le Siège de Jérusalem, grande tentation céleste de Frère Matorel*, editado por Kahnweiler en 1914, año en que el poeta se convirtió al catolicismo. Otro poeta amigo de Picasso y de Georges Braque, Pierre Reverdy, también ingresaría, en 1926, con 36 años, en la abadía de Solesmes. Ambos pintores ilustraron algunos de sus libros, la mayoría, de contenido espiritual. Algunos, también incluyen retratos suyos realizados por Picasso, Modigliani y Chagall. Hacia 1922, Reverdy dedicó al pintor español, *Poème à Picasso*, y éste ilustró con varios aguafuertes otro de sus libros, *Cravates de chambre* (“Corbatas de cáñamo”).

43. Patrick O’Brian ha señalado la posible dificultad que tenía Picasso para distinguir el lado derecho del lado izquierdo. El autor se basa en los numerosos autorretratos que el artista realizó entre 1902 y 1918, en los que su característico flequillo cae sobre su ojo derecho, mientras que en todas las fotografías cae sobre el izquierdo, exactamente como en los retratos que de Picasso hicieron Max Jacob y Modigliani. (P. O’Brian, *op. cit.*, p. 420). ¿Se trata de una dificultad? o ¿se debe a la utilización de un espejo? Al parecer, en algunas de sus primeras obras, el artista firmaba con las eses de su apellido invertidas.

44. En opinión del padre Sopena, al referirse a la interpretación de *Hyperprism* de Edgard Varèse, cuya duración es de escasos minutos, el compositor en algunos aspectos camina bastante cerca de Picasso: *Ante alguna de sus partes, llenas de blanco,*

*reducidas a lo esencial, se piensa en los dibujos de Picasso, al que le bastan dos trazos incisivos para hacernos encajar el universo. -Tres notas de más bastarían para romper el equilibrio-. Quien escribe esto es nada menos que Alejo Carpentier (F. Sopena: op. cit. p. 49). Hyperprism es una obra escrita para nueve instrumentos de viento y siete de percusión entre los que se incluye una sirena. Fue compuesta en 1922 y revisada en 1923. Picasso pintó las dos monumentales versiones de *Los tres músicos* en el verano de 1921, en Fontainebleau, y en ellas el artista quiso dar al público la oportunidad de leer también la partitura; partitura que tampoco necesitaba de más notas.*

45. La fotografía está reproducida en el catálogo de la exposición, *Picasso en el taller*. VV. AA. Madrid. Fundación Mapfre. Marzo-Mayo, 2014, pp. 142, 143.

46. *Ibid*, p. 129.

47. En los instrumentos primitivos, la lengüeta estaba cortada a lo largo del costado del mismo tubo. La etnomusicología clasifica este tipo de clarinete como “idioglota”.

48. F. R. Tranchefort: *Les instruments de musique dans le monde*. Vol. II. Éditions du Seuil. París, 1980, pp. 45,46.

49. F. Pedrell: *Diccionario técnico de la música: escrito con presencia de las obras más notables en este género, publicadas en otros países, enriquecido con más de 11.500 voces castellanas y sus correspondencias italianas, latinas, francesas, alemanas é inglesas más usuales; frases, abreviaciones, modismos, paremias, etc., y todos los terminos que tienen relación con la música bajo sus aspectos teórico y práctico y organográfico ilustrado con 117 grabados y 51 ejemplos de música y seguido de un suplemento*. Maxtor. Valladolid, 2009, entr. clarinete. (1ª ed. Maxtor. Valladolid, 1897).

50. En el museo de Bruselas también podemos contemplar otros ejemplares de tres llaves. Tanto éste tipo de clarinete como otros diferentes modelos se pueden encontrar en diversos museos de instrumentos musicales europeos (Berlín, Nuremberg, Múnich, Salzburgo). El museo de Bruselas también exhibe un “tárogató” moderno (V. J. Schunda, Budapest, a. 1922): se trata de instrumento híbrido pues combina una lengüeta simple con la forma cónica del tubo de los oboes. Este instrumento fue desarrollado por V. József Schunda alcanzando rápidamente una gran popularidad en Hungría, hasta llegar a convertirse en el instrumento nacional húngaro. Se utiliza principalmente en las orquestas zíngaras junto con el zímbaro. El “tárogató” de los siglos XVII y XVIII, llamado también “pífano turco”, pertenecía a la familia de los oboes y estaba muy extendido entre las casas señoriales. (F. R. Tranchefort, *op. cit.*, p. 54).

51. R. Bragard - F. J. De Hen: *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. A. de Visscher. Bruselas, 1972, p. 152.
52. Durante 1776 y 1777 fue editado un suplemento en el que ya se incluyó un amplio artículo sobre el clarinete. (*L'Encyclopédie* puede consultarse en Wikisource la bibliothèque libre).
53. E. Hoeprich: *The Clarinet*. Yale University Press. New Haven; Londres, 2008, p. 90.
54. X. Le Fevre: *Méthode de Clarinette. Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Établissement*. Chez Naderman éditeur de Musique, Facteur d'Harpes. París, 1802.
55. E. Hoeprich, *op. cit.*, p. 63.
56. Cit. en R. Andrés: *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Península. Barcelona, 2001, entr. clarinete.
57. *The Cambridge Companion to the Clarinet*. Edición de C. Lawson. Cambridge University Press. Cambridge, U. K, 2001, (3ª ed.), pp. 95, 96.
58. G. Gourdet: *Les instruments à vent*. Press Universitaires de France. 3ª ed. París, 1985, pp. 52, 53.
59. El clarinete contrabajo, a diferencia de otros clarinetes, va provisto normalmente de una sola llave de trino para la mano derecha en vez de las acostumbradas cuatro llaves. Esta llave tiene la misma función que la más baja de las llaves de trino en otros clarinetes.
60. La forma del clarinete bajo recuerda a la de un saxofón tenor, pero con dos diferencias: el cuerpo es cilíndrico en vez de cónico y el material empleado para su construcción es la madera en lugar del metal.
61. En este caso creemos que el ejemplo de la rampa no es exacto pues al ser un pasaje ascendente habría que sustituir la imagen de la rampa por la de un ascensor).
62. En la versión para orquesta que Ferde Gofré realizó en 1942, el difícilísimo y temido "glissando" tuvo que ser ejecutado por un músico de jazz pues los clarinetistas de la orquesta no se sintieron capaces de realizarlo.
63. C. Debussy (recopilación de F. Lesure): *Claude Debussy: lettres 1884-1918*. Hermann. París, 1980, p. 70, (también *on line*). Los cuatro movimientos de *A Colour Symphony* ("Sinfonía de colores") op. 24 (1921-1922), del compositor británico Arthur Bliss, en los que quiso evocar cuatro colores, llevan los títulos de: *Purple* ("Andante maestoso"), *the color of Amethysts, Pageantry Royalty and Death*; *Red* ("Allegro

vivace”), *the color of Rubies, Wine, Revelry, Fournaces, Courage and Magic; Blue* (“Gently flowing”-Deslizándose suavemente-), *the colour of Sapphires, Deep Water, Skies, Loyalty and Melancholy; Green* (“Moderato”), *the colour of Esmeralds, Hope, Youth, Joy, Spring and Victory*. (“Púrpura, el color de las amatistas, la pompa, la realeza y la muerte; Rojo, el color de los rubíes, el vino, el jolgorio, los hornos, la valentía y la magia; Azul, el color de los zafiros, las aguas profundas, las nubes, la lealtad y la melancolía; Verde, el color de las esmeraldas, la esperanza, la juventud, la alegría, la primavera y la victoria”). Olivier Messiaen también utilizó un planteamiento parecido en *Couleurs de la Cité Céleste*, partitura escrita para piano, viento y percusión, en 1963. El compositor dejó indicaciones en algunos pasajes: ...“amarillo topacio (...) el verde manzana de la crisoprasa y el cristal (...) aquí, el principal color y el fondo de la música es el metal - los clarinetes están detrás- (...) el conjunto debe dar la impresión de unas vidrieras atravesadas por el sol (...) rojo con manchas azules (...) el solo de piano mantenedlo con el pedal pisado y dejad sonar las cuerdas mientras se toca el gong, coloreando así los últimos armónicos”. (I. Moseley: “Colour in Composition”, en *Neurology of Music*..Imperial College Press. Londres, 2010, pp. 269, 270, (también *on line*).

64. J. Hierro “Rapsodia en blue” en *Cuaderno de Nueva York*. Hiperión. Madrid, 1998, p. 15.

65. P. A. Scholes: *Diccionario Oxford de la Música*. Ed. en español Edhasa. Barcelona, 1984, entr. “clarinete”.

66. Incl. en *Ibid*.

67. A esta sinfonía se la ha considerado una música masónica por tener tres bemoles en su tonalidad (el número tres es un símbolo destacado en la hermandad masónica), y por utilizar clarinetes que también se consideran instrumentos afines a la logia. A nosotros nos interesa destacar el episodio central del minueto en donde el salzburgués exhibe simultáneamente las dos sonoridades extremas del clarinete: el brillante clarín agudo y el profundo color del ébano del registro grave.

68. J. L. García del Busto, “Introducción y notas al programa”. *Ciclo Mozart. Tríos y cuartetos con piano*. Fundación Juan March. Madrid, febrero-marzo 1986.

69. Por *pitinègue* (“petit nègre”), se conocería al francés simplificado que se hablaba en las colonias.

70. La adaptación la incluye Wastall en su método, *Learn as you play clarinet*. Boosey & Hawkes. Londres. 1989.

71. El *cakewalk* era un baile muy popular entre los negros norteamericanos de finales del siglo XIX. En el siglo XX quedaría incorporado a la música de jazz dando origen al claqué. El término *cakewalk* significa algo muy fácil: ... un “juego de niños”.
72. T. W. Adorno: *Teoría de la nueva música*. Akal. Madrid, 2003, p. 150, nota 18.
73. La partitura original de la suite nº 2, compuesta en 1938, desapareció durante la segunda guerra mundial. En 1999, se encontró una versión para piano. El “Vals para clarinete y cuerdas”, segunda pieza de la suite, se ha hecho enormemente popular. Hace pocos años ha sido utilizado como fondo musical de un célebre anuncio de lotería en T.V.E. y también ha formado parte de la banda sonora de la película de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut* (1999).
74. La “misa parodia” era un procedimiento consistente en tomar una melodía muy conocida (como por ejemplo, *L’homme armé* o *Guárdame las vacas*) y, a partir de ese tema, construir la armadura de toda una misa polifónica. El procedimiento se extendió enseguida a la música mundana y se conoció con el nombre de “diferencias” (p. e. las *Diferencias sobre el canto del cavallero* de Antonio de Cabezón); a partir del siglo XVI, quedó definitivamente establecido como forma musical instrumental (“variaciones”).
75. J. C. Llorente: *Coplillas en el olvido*, El Adelantado.com, Cuéllar, 2006.
76. A. Bierce: *El Diccionario del Diablo*. Longseller, Clásicos de Siempre. Buenos Aires, 2005, entr. clarinete. (1ª ed. *The Cynic’s Word Book*. Doubleday, Page and Company. Nueva York, 1906). (También *on line*: TheDevilsDictionary.com entr. *clarinet*).
77. J. Coll Ligora: *Mètode de tenora i tible*. Imp. Elzeviriana. Barcelona, 1965.
78. Incl. en J. M. Mas i Solench: *La sardana. Dansa nacional de Catalunya*. Generalitat de Catalunya, col. Som i serem, Barcelona, 1993, p. 54
79. F. Sopena, *op. cit.*, p. 43.
80. N. M. López, “Psicología de la guitarra”, en *Arte Joven* nº 2, 15 de abril de 1901.
81. C. Sachs: *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Centurión. Buenos Aires, pp. 49, 50.
82. En una fotografía de 1957: *Paloma y Claude Ruiz-Picasso jugando en La Californie*, de David Douglas Duncan, podemos ver a Claude tocando dicha corneta. (Repr. en catálogo de la exposición *Picasso en el taller*. Madrid. Fundación Mapfre. Febrero-Mayo 2014).
83. Este aspecto ha sido comentado en el estudio de *Mujer con mandolina* de Georges Braque. Siglo XX. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano. Picasso no se

acercó a la música culta pero sí a algunos de sus grandes compositores a través de sus retratos: Igor Stravinsky, Ernest Ansermet, Manuel de Falla, Anton Rubinstein.

84. F. Sopeña, *op. cit.*, p. 60.

85. *Ibid*, p. 62.

86. J. Weisgeiber dir.: *Les Avant-gardes littéraires au XXème siècle*. Vol 1: “Histoire”. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1984, p. 315 (también *on line*, John Benjamins Publishers Company).

87. F. Sopeña, *op. cit.*, p. 66.

88. El argumento de *Parade* está descrito detalladamente en D. Cooper: *Picasso y el teatro*. Gustavo Gili. Barcelona, 1968, pp. 50, 51.

89. R. Siohan: *Stravinsky*. Antoni Bosch ed. Barcelona, 1983, p. 102.

90. Diaghilev, en sus comienzos, contaría con la colaboración de pintores rusos de vanguardia como Larionov y Goncharova; durante su estancia en París, colaborarían con él, artistas como Picasso, Juan Gris, Pere Pruna, Miró, Derain, Delaunay, Matisse, Roualt, Balla (autor del *Manifiesto del Color*, 1918), y los rusos, Pesvner y su hermano Gabo (autores del *Manifiesto Realista*, 1920).

91. Años después, Picasso retrataría a Jacinto Salvadó vestido de arlequín (*Arlequín sentado o El pintor Jacinto Salvadó* -1923. Basilea. Kunstmuseum, en depósito permanente de los ciudadanos de Basilea-), con un traje que le había regalado Cocteau y en el que el pintor se inspiró para el vestuario de *Parade*.

92. G. Apollinaire, *Parade et l'esprit nouveau*. 1917. Cit. en, J. A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*. Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, p. 68. Véase también, B. Giner: *Erik Satie. “Parade”: chronique épistolaire d’une création*. Berg International. París, 2013, p. 8.

93. Catálogo de la exposición *París capital de las artes 1900-1968*. Museo Guggenheim. Bilbao. Mayo-Septiembre 2002. “Cronología 1900-1909”, p. 409. España, uno de los países neutrales durante la Primera Guerra Mundial, sirvió de refugio entre 1914 y 1918, no sólo a los Ballets Rusos, sino también, a muchos de sus colaboradores artísticos. Alfonso XIII, gran admirador de la compañía, les invitó personalmente a venir a España. Su presentación tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid, en la primavera de 1916. Diaghilev y Massine coincidieron en aquél momento con Manuel de Falla que estaba trabajando en la música para una obra teatral, *El corregidor y la molinera*, inspirada en *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón. Alfonso XIII ayudó a Diaghilev a conseguir giras por diversas capitales españolas. El 10 de

noviembre de 1917, *Parade* se presentó en Barcelona, en el Gran Teatro del Liceo. Terminada la guerra, Alfonso XIII ayudó a Diaghilev a regresar a Londres donde el empresario cosechó grandes éxitos. La relación con España, continuaría gracias al entusiástico apoyo del rey.

94. D. Cooper: *op. cit.*, p. 38.

95. T. Karsavina: *Los ballets rusos. (Mis memorias)*. Schapire. Buenos Aires, 1953, p. 209.

96. C. Paris y J. Bayo: *Diccionario biográfico de la danza*. Librería deportiva Esteban Sanz. Madrid, 1997, entr. Félix. El 6 de septiembre de 2004, el Ballet Nacional de España presentó en Madrid, en el Teatro Real, *El Loco*, ballet argumental que evoca la tragedia de Félix. Son tres compositores los autores de la música: Manuel de Falla, Mauricio Sotelo y Juan Manuel Cañizares. La idea original, el libreto y la dirección de escena son de Francisco López y la escenografía y el vestuario (este último a partir de los figurines originales de Picasso para *Le Tricorne*), de Jesús Ruiz.

97. Véase, A. Gallego: “Evolución y creación de El corregidor y la molinera a El sombrero de tres picos” en Y. Nommick: *Los ballets rusos de Diaghilev y España*. Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza. Madrid, 2000.

98. Parte de esa música pudo haber sido escrita por Domenico Gallo, Carlo Ignazio Monza e incluso por Alessandro Parisotti o el holandés Unico Wilhelm van Wassenaer (los *Concerti Armonici* de éste último durante mucho tiempo estuvieron atribuidos a Pergolesi).

99. Véase, M. A. Carr: *After the Rite: Stravinsky's path to neoclassicism (1914-1925)*. Oxford University Press. Nueva York, 214, pp. 201-209.

100. F. Sopeña, *op. cit.*, pp. 75, 76.

101. Cit. en *Ibid*, p. 75.

102. *Ibid*, p. 76.

103. R. Penrose, *op. cit.*, p. 232. Esta actuación de Picasso fue también la causa del distanciamiento de Gertrude Stein.

104. Diaghilev, intentando paliar su situación económica y poder continuar montando nuevos ballets, se le ocurrió vender los decorados de Picasso de *El sombrero de tres picos* y las partes del decorado de *Cuadro flamenco* en las que había personajes, ya que todo ello estaba firmado. Dado el tamaño del telón de *Le tricorne*, se vio obligado a cortarlo en trozos. Picasso se quedaría con uno de ellos.

105. En 1929, el telón de Picasso volvería a ser sustituido por un nuevo decorado, esta vez del príncipe Alexander Schervachidze que con el fin de acentuar la frontalidad de la coreografía lo instaló en la zona delantera del escenario, de manera que los bailarines sólo podían moverse en un espacio reducido de dos metros de fondo mientras que con la iluminación conseguían dar la apariencia de un bajorrelieve. (G. de Sardes: *Nijinsky, sa vie, son geste, sa pensée*. Hermann. París, 2006, p. 192).

106. En contrapartida, el telón para *Le Train Bleu* será la obra de mayor tamaño de toda la producción de Picasso (10,4 metros de alto por 11,7 de ancho). Ha sido exhibido en la exposición, *Diaghilev and the Golden Age of the Ballets Russes 1909-1929*. Londres. Victoria & Albert Museum. Septiembre 2010-Enero 2011.

107. La Ópera de París ha producido un doble DVD: *Diaghilev, Cocteau - Picasso and Dance*; este último contiene la grabación de dos ballets de Diaghilev, *Le tricorné* y *Le train bleu*. Paris Opera Ballet. Dir. D. Baussy, Y. Gérault. Kultur. 2005. Sobre los Ballets Rusos y los trabajos para sus escenografías y vestuarios, véanse los catálogos de las exposiciones: *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Septiembre 2000-Noviembre 2001, y *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909/1929. Cuando el arte baila con la música*. Madrid. Caixaforum. Febrero-Junio 2012.

108. Reseña publicada en: *Les Nouvelles Littéraires*, 21 de junio de 1924.

109. El telón de *Mercury* se conserva en París, en el Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou. El telón, que se encontraba en un estado extremadamente frágil fue restaurado para poder ser exhibido en la exposición, *Picasso et le voyage d'Italie*. Venecia. Palazzo Grassi. Febrero-Junio 1998.

110. Kosma utilizaría uno de los temas melódicos del ballet para la célebre canción, *Les feuilles mortes*, incluida en la película de Marcel Carné, *Les portes de la nuit* (1946). La canción enseguida se hizo famosa en las versiones de Edith Piaf e Yves Montand. *Les portes de la nuit*, otra canción que también fue incluida y dio título a la película, aparecía al principio del ballet con letra de Prévert: "Les enfants qui s'aiment...".

111. En francés, el término *rideau* significa tanto cortina como telón.

DATOS BIOGRÁFICOS

El 25 de octubre de 1881 nace en Málaga, Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz y Picasso¹. Su padre, José Ruiz Blasco, pintor de absoluto academicismo, era profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de San Telmo de Málaga y conservador del Museo Provincial de Bellas Artes. Él orientó inicialmente la vocación artística de su hijo formándole en el dibujo, cuyo dominio estará presente a lo largo de toda su obra.

El ambiente familiar del pequeño Pablo se caracterizaría por el amplio número de mujeres que le rodeaban: su madre, María Picasso López (a la que estaba muy unido y de la que pronto hará prevalecer su primer apellido), sus hermanas Lola y Conchita, su abuela, sus tías, y las criadas².

A los ocho años, tras asistir a una corrida de toros y orientado por su padre, pinta *El pequeño picador amarillo* (1890, Málaga. Museo Picasso), su primer óleo, de reducidas dimensiones y realizado sobre madera, del que nunca se separaría.

Al cerrar sus puertas el museo malagueño en 1891, la familia Ruiz Picasso se traslada a La Coruña donde don José había conseguido una plaza como profesor de dibujo en la recién creada Escuela de Bellas Artes, situada en el mismo edificio del Instituto de Segunda Enseñanza Eusebio da Guarda, donde Pablo continuó con sus estudios además de acudir a la citada escuela. Sus progresos son sorprendentes; antes de cumplir los trece años ha terminado el programa académico de dibujo. Continuamente pinta y dibuja: su padre, madre y hermanas son sus modelos; también pinta escenas de género, personas que encuentra por la calle, animales, etc. Escribe e ilustra sus diarios y también “edita” dos revistas, *La Coruña* y *Azul y Blanco*, (¿prevalecía todavía el acento andaluz en el adolescente malagueño pues en algún título de esta última escribe, “Asul” o es una z invertida?). Ambas revistas, con el texto escrito a mano e incluyendo caricaturas y dibujos humorísticos, imitaban el estilo modernista de las publicaciones de la época.

En 1891, muere con siete años su hermana Conchita. El triste suceso dejará una huella imborrable en el joven artista y con frecuencia, la muerte estará presente en muchas de sus obras³.

Cuatro años más tarde, en la primavera de 1895, la familia se traslada a Barcelona donde han ofrecido un puesto de profesor a don José, en “La Llotja”, la Escuela de Bellas Artes barcelonesa. En dicha escuela, Picasso, dado su alto nivel, supera un

examen de admisión y no tiene que asistir a los primeros cursos. Ese mismo año visita por primera vez el Museo del Prado con su padre y realiza varios dibujos de obras de Velázquez. Al año siguiente expone su primer gran óleo, *Primera comunión* (1896. Barcelona. Museo Picasso), en el que retrata a su hermana Lola junto a su padre. Don José también encarnará la figura del médico en *Ciencia y Caridad* (1897. Barcelona. Museo Picasso), cuadro con el que obtiene una mención honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid y una medalla de oro en su tierra natal (ambas obras claramente influenciadas por el modernismo catalán de la época).

En 1943 el pintor le confesaría a Brassai:

Chaque fois que je dessine un homme, involontairement c'est à mon père que je pense (...). Pour moi l'homme c'est "don José" et ça le restera toute ma vie (...). Tous les hommes que je dessine, je les vois plus ou moins sous ses traits.

(“Cada vez que dibujo un hombre, pienso, sin darme cuenta en mi padre [...]. Para mí el hombre es “don José” y así será toda mi vida [...]. Todos los hombres que dibujo, los veo más o menos con sus rasgos”)⁴.

Tras ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, permanece en Madrid durante el primer trimestre del curso académico 1897-1898, pero abandona los estudios ese invierno pues no está de acuerdo con el tipo de formación que allí se imparte y regresa a Barcelona con su familia. Poco después contrae la escarlatina. En junio, su amigo y compañero de “La Llotja”, Manuel Pallarès, le invita a pasar una temporada en la casa de su familia en Horta de Ebro (Horta de San Juan). Allí se recuperará y permanecerá alrededor de nueve meses. Esta primera estancia en el campo tarragonés es decisiva en la vida de Picasso y llegará a modificar su trayectoria como pintor. Por entonces deja de firmar como P. Ruiz y empieza a utilizar su apellido materno, firmando P. R. Picasso. A partir de 1901, solamente empleará Picasso.

El pintor abandona la casa familiar en el otoño de 1897 y se instala en la calle Escudillers. Es cliente habitual de *Els Quatre Gats*, la cervecería-restaurant lugar de reunión de la bohemia barcelonesa, a imitación de *Le Chat Noir* de París. Allí conoce a Santiago Rusiñol, Ramón Casas, y Eugenio d’Ors, además de toda una joven generación de artistas e intelectuales: Sebastián Junyer, Isidro Nonell, Miguel Utrillo, Manolo Hugué. Con Carlos Casagemas y Julio González iniciará una gran amistad. En *Els Quatre Gats*, en febrero y julio de 1900, tienen lugar sus dos primeras exposiciones individuales. Pero no es el único sitio en el que el grupo suele reunirse; también

acostumbran a quedar en algunas de las casas de sus integrantes y una de las que está disponible habitualmente es la de Carlos Casagemas, en la calle San Ramón, donde los domingos por la tarde toman *cremat* (café quemado con ron), mientras discuten, recitan versos y cantan *Els Segadors*, el himno separatista catalán⁵.

También ese mismo año de inicio del siglo, el malagueño expone un gran lienzo, *Últimos momentos*, con el que participa en el pabellón español de la Exposición Universal de París. Algún tiempo después, Picasso, volverá a utilizar el mismo lienzo para pintar la famosa escena de su período azul, *La Vida* (1903. Cleveland. Museum of Fine Arts)⁶.

La revista semanal *Catalunya Artística* nombra a Picasso y a Casagemas, en septiembre de 1900, corresponsales en París. Ambos amigos se instalan en el estudio de Isidro Nonell, en la rue Gabrielle, donde conocerán a la modelo Germaine Gargallo a quien Picasso nada más llegar retrata en primer término, a la izquierda, en el lienzo, *Le Moulin de la Galette*, (1900. Nueva York. Guggenheim Museum), sin imaginar que iba a ser la causante del suicidio de su amigo tan solo unos meses después. El estudio de Nonell estaba situado en Montmartre, barrio barato y de mala reputación en el que encontraban acomodo los artistas deseosos de triunfar y también activistas como Utrillo. (Los catalanes tenían fama de anarquistas; en 1890, los sospechosos de fomentar actividades antigubernamentales habían huído a París buscando refugio).

Los primeros meses en la “ciudad de la luz”, Picasso y su amigo disfrutaban hasta el límite de la vida bohemia⁷.

En una carta enviada a un amigo de Barcelona (escrita a medias entre el malagueño y el catalán), pocos días después de su llegada a París y fechada el día en que Picasso cumplía 19 años (25 de octubre de 1900), ambos cuentan la vida que llevaban, el intenso trabajo que tenían, la intención de exhibir sus pinturas en el Salón, su asistencia a los cafés, cabarets y teatros; también describen sus nuevas amistades, su taller y lo que hacían durante la animada vida nocturna:

*... Si ves a Opisso, dile que venga, ya que éste es un buen lugar para redimir el alma; dile que mande a Gaudí y a la Sagrada Familia al diablo (...) Aquí hay verdaderos maestros por todos los lados*⁸.

Son años difíciles, de penurias económicas (Picasso no tiene suficiente dinero para comprar el material que necesita para su trabajo y a veces pinta, como ya se ha dicho, sobre otras obras o por las dos caras de un mismo lienzo, tal como sucede en *Bebedora*

de ajenjo, en cuyo reverso aparece pintada *Mujer en el palco*, ambas de 1901, pertenecientes a la colección Im Obersteg, -en depósito en el Kunstmuseum de Basilea-, exhibidas en la exposición, *Coleccionismo y modernidad. Dos casos de estudio: Colecciones Im Obersteg y Rudolf Staechelin*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Marzo-Septiembre 2015).

El malagueño comienza a vender sus primeras obras en la capital del arte a quien será su primer marchante, Pedro Mañach, y a la galerista, Berthe Weill⁸.

Pero un hecho acontecido el 17 de febrero de 1901, marcará profundamente tanto la vida como la obra del pintor. Carlos Casagemas, tras haber intentado matar a su amante Germaine, bailarina en el *Moulin Rouge*, se suicida. (Casagemas estaba obsesionado con Germaine y no dejaba de decir que se mataría ante los continuos rechazos de la bailarina. Picasso y Manuel Pallarès, -éste había llegado a París cuando sus amigos ya estaban instalados-, deciden que para liberar a Casagemas de esos oscuros pensamientos lo mejor es marcharse de la ciudad y pasar un tiempo, al menos durante las vacaciones navideñas, en Málaga, junto a la familia del pintor. Tras una breve estancia en Barcelona, el 30 de diciembre llegaban a la ciudad natal de Picasso, pero no se quedarían por mucho tiempo. Picasso se encuentra con el rechazo de su familia a la vida bohemia que ha elegido y Casagemas no consigue olvidar a Germaine, por lo que ambos regresan enseguida a París donde Casagemas, una vez más, es rechazado por Germaine y ya no será capaz de soportarlo).

Pierre Cabanne relató lo ocurrido:

El 17 de febrero de 1901 cenaban en un café Casagemas, Pallarés, Manolo y Alexandre Riera con Germaine y Odette, cuando bruscamente el enamorado se enzarza en una discusión con Germaine, y, cada vez más exaltado, le dice: “¡Venga, digámonos adiós!” Inquieta al verle tan agitado y sorprendida por ese imprevisto cambio de actitud, Germaine se apodera de unas cartas que asoman por el bolsillo del pintor y las tira encima de la mesa. La primera está dirigida al comisario de policía. Ciego de ira, Casagemas saca un revolver, apunta a Germaine, que intenta huir, y hace fuego, gritando: “¡Toma, para ti!” Pallarés tiene el reflejo de desviarle el brazo, pero Casagemas cree haberla acertado y entonces vuelve el arma contra sí mismo y se dispara un tiro en la cabeza “¡Y esto para mí!”. Casagemas murió poco después desangrado en el hospital⁹.

Picasso, que a mediados de enero había vuelto a viajar a España, esta vez a Madrid y a Toledo¹⁰, se sentirá un tanto responsable del suicidio de su amigo por haberse marchado cuando éste atravesaba una situación desesperada.

Enormemente impresionado y afligido pinta *La muerte de Casagemas* (1901. París. Musée National Picasso), obra que abrirá las puertas a su período azul, y también, *Evocación. El entierro de Casagemas* (1901. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), en donde la división del espacio en dos zonas, tierra y cielo, (cuerpo y espíritu), recuerda al *Entierro del señor de Orgaz*. En 1903, todavía seguirá representando a Casagemas en la figura masculina de *La Vida*¹¹.

Pablo Picasso, desde 1901 a 1904, plasmará en sus cuadros escenas enormemente tristes con personajes demacrados, prostitutas, mendigos... Es el conocido como período azul, en el que el artista emplea tonalidades frías, particularmente azules, además de grisáceas y verdosas que acentúan la atmósfera de desgracia y sufrimiento (es probable que Germaine posara para *La planchadora*, pintada en la primavera de 1904 -Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum-; el cuadro está dedicado en la esquina superior derecha a su amigo Jaime Sabartès).

Durante junio y julio de 1901, Ambroise Vollard exhibe en su galería la primera exposición que el pintor malagueño realiza en París junto con otros cuadros del pintor santanderino, Francisco Iturrino. Picasso dedicará al galerista, años más tarde, la serie de cien aguafuertes conocida como *Suite Vollard*¹².

Meses después, en abril de 1902, en la galería de Berthe Weill, vuelve a exponer algunas obras, esta vez junto a trabajos del pintor francés, Louis-Bernard Lemaire.

Durante esos mismos años, (1901-1904), Picasso está a caballo entre París y Barcelona. Finalmente, en abril de 1905, se instala definitivamente en París, en el estrafalario y deteriorado edificio conocido como Bateau-Lavoir. El pintor utiliza el pequeño taller que su amigo el escultor Paco Durrio acababa de dejar y cuyo alquiler paga Joaquín Sunyer. Al principio, comparte el habitáculo con él Fabián de Castro, guitarrista gitano y más tarde pintor (la guitarra empieza así a estar presente en la vida de Picasso).

En el Bateau-Lavoir viven más artistas españoles: Ricardo Canals con su mujer, Benedetta, Manolo Hugué con Totote y Ramón Pichot con Germaine, por la que Carlos Casagemas se había suicidado tres años antes. Al poco tiempo, Picasso conoce a Fernande Olivier, amiga de Benedetta y modelo de pintores (el grupo de artistas

españoles -la “bande à Picasso”-, la llamaba, “la belle Fernande”). Ella será su primera compañera y su fuente de inspiración hasta 1912. Suelen frecuentar *Le Lapin Agile*¹³, así como el circo *Medrano*, situado en el boulevard Rochechouart, heredero del antiguo circo *Fernando* que años atrás habían inmortalizado pintores como Degas, en *Mademoiselle La La au cirque Fernando* (1879 Londres. National Gallery), Auguste Renoir, en sus jovencísimas *Acrobates au cirque Fernando -Francisca et Angelina Wartenberg-*, (1879. Chicago. The Art Institute), o Toulouse-Lautrec, en la amazona de *Au cirque Fernando (l'écuyère)* (h. 1888. Chicago. The Art Institute).

Es el comienzo del período rosa (1904-1907), durante el que Picasso pinta cuadros amables e incluso tiernos, de saltimbanquis, arlequines, sus familias... Destacados ejemplos de esta época son *Familia de saltimbanquis con un mono* (1905. Gotemburgo. Göteborgs Kunstmuseum) y *Los dos hermanos* (1906. Basilea. Kunstmuseum).

Picasso ha conocido a Guillaume Apollinaire, que escribirá uno de los primeros textos sobre el pintor español. Poco tiempo después, conoce a los hermanos Stein. Léo había llegado a París en 1903 y su hermana Gertrude al año siguiente. Ambos son coleccionistas, aunque Gertrude apuesta por el arte moderno, especialmente por los cubistas (la primera pintura de Picasso que adquiriría es *Familia de saltimbanquis con mono*, que acabamos de mencionar). Picasso pintará su célebre retrato (1905-1906. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art). Los Stein reciben los sábados en su casa a toda la vanguardia parisina. El malagueño conocerá allí a Henri Matisse y a André Derain.

Por entonces, Vollard comprará casi todas las obras que Picasso tenía en el Bateau-Lavoir (alrededor de treinta cuadros por los que pagó dos mil francos, cantidad que el artista jamás había visto en su vida)¹⁴. Ello le permitirá irse de vacaciones con Fernande, dejando el retrato de Gertrude Stein sin acabar (antes de partir borró la cara, tras haber estado trabajando en esta obra durante cerca de ochenta sesiones).

En la primavera de 1906, emprenden viaje, en primer lugar, a Barcelona, donde Fernande es presentada a la familia Ruiz (todos se preguntaron por qué no estaban casados, pero Fernande nada dijo del escultor loco al que estaba legítimamente unida)¹⁵. Unos días más tarde parten hacia Gósol, pueblo de la comarca del Berguedá, situado junto a la sierra del Cadí, a tres kilómetros de Andorra, donde permanecerán hasta mediados de agosto. El último tramo del viaje tendrán que hacerlo a pie y a lomos de una robusta mula. La pareja se instala en el único mesón del pueblo, Cal Tampanada.

En Gósol¹⁶, Picasso sufre una transformación que marcará el comienzo de una nueva era en su pintura. Durante éste tiempo cambia su estilo, su paleta (¿época ocre?), y la forma de tratar el espacio. Los rostros que pinta cada vez adquieren un mayor estatismo, con efecto de máscara y con ojos que se tornan almendrados. Parece como si el artista quisiera evocar los rostros de los íberos que ha contemplado en el Louvre poco antes de su viaje. El pintor realiza un gran número de óleos y dibujos (en el viaje de regreso necesitarán una caravana de mulas para transportarlos hasta Sant Llorens de Morunys donde siguieron viaje en carro). Además de Fernande, los modelos del artista en Gósol fueron el pueblo, las gentes del lugar, vacas, bueyes y caballos.

Una de las obras más significativas de este período es *La dona dels pans* (“*La mujer de los panes*”. 1906. The Philadelphia Museum of Art); en la que vemos a Herminia (una joven de Gósol), llevando sobre su cabeza dos grandes y aplastados panes. La muchacha va cubierta por un pañuelo y sobre él, lleva colocada una especie de almohadilla redonda. El efecto de ambas prendas recuerda el tocado de las damas ibéricas.

Tras esta estancia en el pueblo pirenaico y a lo largo de 1906 y 1907, Picaso acometerá un gran lienzo que más tarde se conocerá con el título de *Las señoritas de Aviñón*. (1907. Nueva York. The Modern Museum of Art)¹⁷.

El camino que acababa de emprender el artista será para Albert Gleizes y Jean Metzinger: *...la révolution picturale la plus importante depuis la Renaissance* (“...la revolución pictórica más importante desde el Renacimiento”)¹⁸.

En 1909, Picasso vuelve a Horta, a la tranquila localidad catalana rodeada de viñedos y olivos. En este segundo viaje quedará definida la que será la nueva y asombrosa etapa en su desarrollo artístico. Años después, el artista diría: *Tout ce que je sais, je l’ai appris dans le village de Pallarès*. (“Todo lo que sé lo he aprendido en el pueblo de Pallarès”)¹⁹.

En Horta entra en contacto con la tierra y experimenta con materiales como el cartón, la tela y la cuerda que tiempo después empleará en sus ensamblajes y esculturas²⁰

En esta segunda estancia en el campo tarragonés, Picasso realiza el retrato de su amigo: *Retrato de Manuel Pallarès* (1909. Detroit. Institute of Arts), al que le sigue uniendo una gran amistad. Con Pallarès había compartido el primer estudio que su padre le alquiló en Barcelona, en la calle de la Plata, cuando contaba tan sólo catorce años²¹.

Manuel también fue su precoz iniciador en la vida nocturna del barrio chino de la ciudad condal. El joven Picasso realizaba numerosos apuntes, dibujos y acuarelas de todos aquéllos burdeles (incluido el del “carrer de Avinyó”), cuyas escenas estarán presentes en la sensualidad y el erotismo de sus dibujos y cuadros posteriores²².

El pintor y Fernande pasarán el verano siguiente en Cadaqués, donde la familia de su otro gran amigo Ramón Pichot tiene una casa. (En el pintoresco pueblecito de pescadores también se encontraba la casa donde los Dalí pasaban los veranos). Picasso y Fernande han alquilado una casa al borde del mar; Derain y su esposa se reunirán más tarde con ellos. Tras las vacaciones, el pintor malagueño volvería cargado de obras inacabadas en las que se hacía patente el gran avance de su nuevo lenguaje.

Un pintor de Montmatre, Georges Braque, se unirá a Picasso. El francés había quedado fuertemente impresionado tras ver el enorme cuadro con cinco mujeres desnudas, en medio del caos del taller del Bateau-Lavoir.

Tras unos años de experimentación y a medida que el cubismo avanzaba, el lenguaje simbólico de ambos artistas se hacía menos accesible y era menos evidente el punto de partida. Estas composiciones herméticas en las que los dos utilizaban una paleta austera recibirán el nombre de cubismo analítico. Pronto Picasso empieza a añadir letras a sus lienzos: “ma jolie” son las palabras que evocan a su nueva compañera Eva Gouel, por la que el pintor ha dejado a Fernande Olivier. A las letras se sumarán fragmentos de páginas de periódicos, de etiquetas de marcas de licores, anuncios publicitarios, partituras y todo tipo de materiales de deshecho que enriquecerán sus anteriores creaciones cubistas creando un mundo de *papiers collés* (“papeles pegados”).

La amistad y el trabajo en común de ambos pintores se mantendrán hasta poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. En 1913, el hecho de los largos desplazamientos a Barcelona de Picasso a causa de la enfermedad de su padre (que moriría poco después), y a su salto a Montparnasse, al Boulevard de Clichy, van a poner fin a su “cordada”. En adelante, el interlocutor de Picasso será el Matisse que ha regresado de Marruecos con alegres y brillantes pinturas de fuerte colorido.

Braque ha tenido que partir hacia el frente, donde resultará herido. Cuando ambos se vuelven a encontrar, todo ha cambiado. Las experiencias que Braque ha vivido, Picasso no las podrá nunca entender. El español ha continuado trabajando y produciendo una ingente cantidad de obras. El vínculo creativo que les había unido y había hecho posible el cubismo, quedaba roto en 1914. Ambos artistas eran corteses cuando se encontraban,

pero tras una intimidad tan estrecha y una colaboración tan excepcional, la “politesse” (cortesía), les debía resultar penosa²³. (Quizá Picasso quiso evocar aquéllos primeros tiempos de tan estrecha camaradería en *La lectura de la carta* -1921. París Musée Picasso-, donde dos amigos, enfrascados en la lectura de una carta, comparten estrechamente unidos las noticias, posiblemente no muy tranquilizadoras, que a uno de ellos le han llegado). Cuando Braque murió, en 1963, Picasso realizó una litografía como homenaje a su amigo. Está fechada el 3 de febrero de 1964, al pie de un desnudo acostado que pretende evocar el *Gran nu* de Braque de 1908. Sobre la litografía el malagueño dejó escrito:

Braque tu m'as dit un jour, il y a de cela très, très longtemps, me rencontrant en promenade avec une jeune fille du genre de beauté qu'on dit classique, que moi je trouvais encore très jolie: "En amour, tu n'es pas encore assez dégagé des maîtres". En tout cas, encore aujourd'hui je peux te dire je t'aime. Tu vois que je ne peux pas encore m'en dégager.

(“Braque, me dijiste un día, de esto hace mucho, mucho tiempo, encontrándome paseando con una chica del tipo de belleza que se considera clásica, que yo encontraba todavía muy hermosa: “En el amor no estás todavía suficientemente liberado de los maestros”. En cualquier caso, todavía hoy puedo decirte que te quiero. Ya ves que todavía no puedo liberarme de ello)²⁴.

El carácter de ambos artistas era muy diferente. Picasso, para alimentar su insaciable ego, necesitaba estar siempre rodeado de admiradores. Braque era su antítesis: frío, reflexivo, tranquilo, en palabras del crítico y biógrafo de Picasso, John Richardson, Braque era un “santo de la pintura”²⁵.

El taller de cada uno de ellos ya muestra la gran diferencia entre ambos artistas. El de Picasso es el espacio donde trabaja pero al mismo tiempo, en el que transcurre gran parte de su vida. En el taller descansa, recibe a sus amigos, se pasean o dormitan sus animales de compañía y donde más tarde, jugará con sus hijos. Por todas partes aparecen esparcidos sus lienzos, sus pinceles, sus botes de pintura y sus recuerdos inseparables: máscaras e instrumentos.

A través de una serie de fotografías²⁶, hemos podido conocer la mayoría de estos talleres. En algunas de ellas se ven diversos instrumentos musicales abandonados o colgados en cualquier parte: un laúd sobre un sofá en “Autorretrato en el taller del

Boulevard de Clichy” (París. Musée Picasso)²⁷, o láúdes y violines colgados en molduras, en el marco de una ventana o de una puerta, en “Picasso y Kahnweiler” (Colección Klewan), y en “Picasso pintando en el salón de La Californie”(Colección particular)²⁸.

Apollinaire describía así el primer taller de Picasso en el Bateau-Lavoir:

Des idoles océaniques et africaines, des pièces anatomiques, des instruments de musique, des flacons et beaucoup de poussière. (“Ídolos oceánicos y africanos, piezas de anatomía, instrumentos de música, frascos y mucho polvo”)²⁹.

En 1909, Picasso comienza a aplicar su experiencia cubista a la escultura llevando la técnica del facetado a la forma tridimensional: *Cabeza de mujer* (1909. París. Musée Picasso). Tendrán que transcurrir veinte años hasta que el artista vuelva a “construir” otra cabeza de mujer, utilizando para ello hierro pintado, chapa metálica, muelles y coladores, pero esta vez bajo una visión surrealista: *Cabeza de mujer* (h. 1930. París. Musée Picasso).

La Primera Guerra Mundial supondrá para Picasso la separación durante largo tiempo de muchos de sus amigos; la partida de Braque y Apollinaire le afectará de manera especial. Su pintura está cerca de lo que ocurre en el frente, como podemos ver en, *Instrumentos de música y calavera* (1914. Villeneuve d’Ascq. Musée d’Art Moderne. Lille Métropole).

En una ocasión diría:

Je n’ai pas peint la guerre parce que je ne suis pas ce genre de peintre qui va, comme un photographe, à la quête d’un sujet. Mais il n’y a pas de doute que la guerre existe dans les tableaux que j’ai faits alors.

(“No he pintado la guerra porque no soy de ese tipo de pintor que va, como un fotógrafo, en busca de un tema. Pero sin duda la guerra existe en los cuadros que hice entonces”)³⁰.

En diciembre de 1915 muere Eva, su compañera desde 1912. Picasso queda destrozado. Con la muerte de “ma Jolie” se cierra un capítulo de su vida personal y de su vida artística.

En menos de dos años y tras dos ó tres relaciones esporádicas, otra mujer, una bailarina rusa, dará paso a una nueva etapa en la que el ballet va a ser determinante en la vida y en la obra del artista.

En 1916 Picasso se había trasladado a la rue Victor Hugo, en Montrouge, un suburbio al sur de París. Es entonces cuando Serge Diaghilev le propone realizar la escenografía y el vestuario de su nuevo ballet, *Parade*. En enero de 1917, inicia el trabajo. Un mes después todos los participantes en la creación del ballet (menos Satie), se reúnen en Roma; allí está el empresario con su compañía que ha regresado de América donde han pasado gran parte de la guerra. Durante su viaje a Roma se inunda el taller de Montrouge y su marchante de entonces, Paul Rosenberg, le consigue un amplio piso en la rue La Boétie.

En uno de los ensayos de *Parade* el pintor conoce a la bailarina Olga Koklova. La relación se consolida al regresar Picasso a Roma tras su viaje a Nápoles y a Pompeya en compañía de Massine y de Stravinsky. También ha tenido la oportunidad de realizar una rápida visita a Florencia donde se ha encontrado con sus amigos futuristas. (Cuatro años antes, en 1913, Luigi Russolo había publicado *L'Arti dei Rumori* el manifiesto futurista sobre la estética musical del siglo XX). En Roma, además de los trabajos para *Parade* pintará un cuadro cubista, *La italiana* (1917. Zúrich. Fundación E. G. Buhrle). Durante sus viajes por Italia, el pintor ha comprado diferentes postales con personajes de la *commedia dell'arte* que más adelante utilizará para sus arlequines y pierrots³¹.

En un segundo viaje a Nápoles tiene como compañera a Olga. Allí la pintará por primera vez junto a él, paseando los dos en coche de caballos por la via Scarlatti: *Recuerdo de nuestro paseo por Nápoles* (Colección privada).

Durante ese verano los Ballets Rusos ofrecen una serie de representaciones en Madrid y Barcelona antes de partir hacia Sudamérica. Picasso les acompaña. En Barcelona tiene ocasión de presentar Olga a su madre, y también de ver a sus antiguos amigos de La Llotja y Les Quatre Gats. En el Liceo se representa el ballet, *Las Meninas* (¿acaso una premonición?), en el que Olga baila el papel de una de ellas (al parecer, éste fue el único papel importante de toda su carrera). Doña María recibirá como regalo un cuadro: *Olga con mantilla* (1917. Málaga Museo Picasso), en el que el rostro, estático y frío de la bailarina, está enmarcado por una peculiar mantilla española. (Picasso se había llevado del hotel de Madrid, el tapete de ganchillo que cubría una mesa)³².

Olga se convierte en su esposa el 12 de julio de 1918. La ceremonia se celebra en Saint-Alexandre-Nevsky, la catedral ortodoxa de París. Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire y Max Jacob son sus testigos³³.

Ese verano, Olga ya no volverá a ir de gira con los Ballets Rusos.

El matrimonio se instala en el piso de la rue de la Boétie que Olga se encargará de decorar. En un lugar preferente del salón hay un flamante piano.

Picasso se ha distanciando del ambiente bohemio en el que se movía antes de la guerra. Ahora su vida social es más calmada, aunque llena de compromisos. Viste elegantemente; con frecuencia se le puede ver acompañado de Olga, (ella vestida de Chanel)³⁴, alternando con aristócratas e intelectuales.

El artista continúa retratando a Olga en el mismo estilo figurativo, absolutamente académico, muy cercano a Ingres (¿se lo exigía así su mujer?). La podemos ver sentada en un sillón cuya floreada y colorista tapicería había bordado ella misma: *Retrato de Olga en un sillón* (1918. París. Musée Picasso).

A finales de julio de 1919, viajan a Londres para comprobar cómo han sido acogidas las representaciones de *Parade* y asistir al estreno de *El sombrero de tres picos* en el Alhambra Theater³⁵. Después irán a Saint-Raphaël, donde se instalan en un gran hotel con vistas al mar. Desde su habitación el pintor volverá al tema de la naturaleza muerta, utilizando las ventanas como fondo de los objetos colocados sobre una mesa, vistos desde el interior. Continuará con estas composiciones a su regreso a París donde el matrimonio sigue llevando una incesante vida social.

Olga prefiere pasar el verano de 1920 en Dinard, uno de los balnearios de moda. Pero Picasso echa de menos el Mediterráneo (en aquéllos años, el Midi, no era “chic”). El artista logrará convencer a su mujer más adelante y se instalarán en Juan-les-Pins, un lugar tranquilo que entusiasma a Picasso.

El 4 de febrero de 1921 nace su primer hijo, Paulo y ese verano alquilan una villa en Fontainebleau. Desde ese momento, las escenas de maternidad pasan a ser tema predilecto en los dibujos y pinturas del artista³⁶. Pero las madres de ahora, no tienen nada que ver con la demacrada figura de su época azul: *Maternidad* (1901. Colección particular), ni con los rostros claramente influídos por el arte africano y los fuertes colores (rojos, verdes, azules) de Matisse: *Madre e hijo* (1906. París, Musée Picasso). Ahora son mujeres que tienen los rasgos de Olga pero son opulentas y con una expresión dulce: *Maternidad* (1921. Málaga. Museo Picasso); *Madre e hijo* (1921.

Chicago. Art Institute.); *Maternidad con cortina roja* (1922. Colección privada, -hasta enero de 2015 ha pertenecido a la colección de Marina Picasso-); *Familia a orillas del mar* (1922. París. Musée Picasso); *Madre e hijo* (1922. Nueva York. The Alex L. Hillman Foundation); *Madre e hijo* (1923, -dos versiones-. París. Musée National Picasso). Al mismo tiempo que realiza estos y otros lienzos de enormes figuras, como *Tres mujeres en la fuente* (1921. Nueva York. The Museum of Modern Art), utiliza también el lenguaje cubista en las dos versiones de los *Tres músicos* (1921. Filadelfia. Philadelphia Museum of Art y Nueva York. The Museum of Modern Art).

De su hijo Paulo nos dejará tiernos retratos: *Retrato de Pablo con gorro blanco* (1923. Málaga. Museo Picasso); *Pablo dibujando* (1923. París. Musée Picasso). Con tres años le retrata en *Pablo vestido de Arlequín*. (1924. París Musée Picasso), y al año siguiente, en *Pablo vestido de Pierrot -El hijo del artista-* (1925. París. Musée Picasso).

Por entonces, empieza a interesarse por el surrealismo y sus teorías aplicadas a la pintura³⁷.

Un gran lienzo, *La danza (Las tres bailarinas)*. (1925. Londres. Tate Modern Gallery), comparable a *Las señoritas de Aviñón*, tanto en lo que se refiere a su tamaño como por las tres grotescas figuras que ha representado, refleja el estado de ánimo del pintor ante dos situaciones del momento. La primera, su deteriorada relación con Olga, a la que se ha querido ver reflejada en la bailarina de la izquierda, con dientes en forma de sierra y la parte inferior del tronco rayada sobre la que aparece una forma con una posible doble interpretación: un hueco ovalado a través del cual se puede ver uno de los barrotes del balcón y el cielo azul de fondo (composición que intermitentemente ha venido utilizando el pintor)³⁸, pero también ha sido interpretada como una vagina. La segunda situación por la que atravesaba Picasso era la reciente muerte de su amigo el pintor Ramón Pichot, fallecido el 1 de marzo 1925, cuya sombra aparece en el cuadro tras la extraña bailarina de la derecha. (El perfil de la sombra del rostro nos hace recordar a las enigmáticas estatuas de la isla de Pascua y nos llama la atención la postura de la figura central que nos hace pensar en una posición de ballet, aunque también en un crucificado)³⁹.

El tema de la crucifixión, Picasso lo llevará unos años después a su famoso lienzo de impactante colorido: *Crucifixión* (1930. París. Musée Picasso), donde reinterpreta la iconografía tradicional suplantando al soldado que clava la lanza en el costado de Cristo

por un picador, e incluyendo a Marie Thérèse Walter entre la figura de Cristo y de María Magdalena.

Las desavenencias entre Picasso y Olga son cada vez más frecuentes. Olga sabe que su marido frecuenta otras mujeres. *La danza*, como acabamos de decir, simboliza la creciente irritación de Picasso hacia ella (y hacia las mujeres en general). El artista, muy afectado por la muerte de Pichot, cree que la mujer de éste, Germaine (que había sido la causa del suicidio de su amigo Casagemas), ahora había destruido a su otro gran amigo, Ramón Pichot, como Olga le estaba destruyendo a él. A todo lo anterior, tendría que añadir otro dolor más: la muerte de Erik Satie, fallecido el 1 de julio de 1925, a quien había retratado cinco años antes. Otro gran amigo, Guillaume Apollinaire, también había fallecido algunos años atrás, en 1918, a consecuencia de la gripe española⁴⁰.

Desde 1917 hasta 1924, Picasso dedicará gran parte de su talento al mundo del ballet. Tras su trabajo en *Parade*, (1917), seguirán, *Le tricorne* (1919), *Pulcinella* (1920), *Cuadro flamenco* (1921), el efímero telón de *L'après-midi d'un faune* (1922); *Mercur* (1924), *Le train bleu* (1924), y años después, el telón de *Le rendez-vous* (1945), y el de *Icare* (1962).

La exposición de Picasso en la galería de Paul Rosenberg, a la que asistió el “todo París”, será uno de los acontecimientos más relevantes de 1926. Ese mismo año se conocen Salvador Dalí y Pablo Picasso. El malagueño está en Barcelona y visita la exposición de la Galería Dalmau en la que participa Dalí quien, tres años después, se presentará en el taller de Picasso. Éste le facilitará el camino en la capital francesa, introduciéndole en los círculos artísticos y presentándole a personas tan influyentes como Gertrude Stein. También le prestará dinero para viajar a América. Brassai ha querido dejar testimonio de la ingratitud del pintor catalán:

*... después de esto, Dalí no cesaría de denigrarle, incluso de insultarle, a partir de la guerra civil española*⁴¹.

Alrededor de 1928 (la estación y el año no se han podido determinar)⁴², mientras Picasso pasea frente a las Galeries Lafayette, se fija en una joven rubia, Marie Thérèse Walter, con la que entabla conversación. El pintor tenía por entonces unos 47 años: ella, 17. Marie Thérèse se convertirá en su modelo y en su amante durante más de diez años⁴³.

La convivencia con Olga se había hecho insoportable. En 1930, el pintor instala a su joven amante frente a la casa familiar de la rue de la Boétie que aún comparte con Olga, la que pronto se entera de la relación extraconyugal de su marido y decide, en 1935, trasladarse al sur de Francia con su hijo y pedir el divorcio. Por razones tanto de reparto de bienes (el pintor habría tenido que cederle la mitad de su obra), como de conveniencias y, especialmente, por no haber podido Picasso conseguir la ciudadanía francesa y en España no estar reconocido el divorcio, permanecerán oficialmente casados hasta la muerte de Olga, en 1955. Los veranos de 1928 y 1929, todavía los pasaría con ella en Dinard, donde pinta escenas de grandes mujeres en la playa y donde ha buscado un campamento juvenil para Marie Thérèse.

De vuelta a París se vuelca en la escultura. Es feliz en el taller de Julio González que le enseña las técnicas y la utilización de los materiales:

Je me sens aussi heureux que je l'étais en 1908 quand le cubisme était dans son premier essor, et avant que Fernande ne le harcelât avec ses "petites manières".

(“Me siento tan feliz como lo era en 1908 cuando el cubismo levantaba el vuelo, y antes de que Fernande no le hostigase con sus “manías”)⁴⁴.

Mujer en el jardín (1929-1930. Madrid. Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía), es una de las esculturas realizadas por entonces (el artista colocará años después, una réplica realizada por Julio González y Augusto Torres en el jardín de su castillo de Boisgeloup).

En Dinard, pintará la monstruosa y surrealista, *Bañista sentada al borde del mar* (1930. Nueva York. The Museum of Modern Art)), cuyos ojos son de insecto y sus mandíbulas recuerdan a una mantis religiosa.

Varias de sus obras se exponen ese año y por primera vez, en el Metropolitan Museum of Modern Art de Nueva York, inaugurado un año antes.

En el mismo otoño en que Marie Thérèse se trasladaba a vivir al nº 44 de la rue de la Boétie (1930), Picasso iniciaba la serie de cien estampas que constituyen la *Suite Vollard*, dedicadas al que había sido su primer galerista en París y al que retrató en 1910 (*Retrato de Ambroise Vollard*. Moscú. Museo Pushkin). En 1931, Vollard encargaría al pintor que ilustrase su edición de *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Picasso dará por terminada la *Suite Vollard* en 1937. El motivo del escultor y la modelo protagonizará toda la serie⁴⁵, en la que el artista se representa en el taller con Marie Thérèse posando

desnuda. Son los años de Boisgeloup, en los que Picasso desarrolla su trabajo como escultor. En quince de las estampas aparece la figura del Minotauro (la violenta escena del encuentro del monstruo y el caballo ha sido considerada como precedente directo del *Guernica*). En algunas de las escenas reflejadas en los últimos grabados, Minotauro aparece vencido, condenado a padecer ceguera, moribundo. El pintor había incluido esta figura por primera vez en 1928, en un gran “collage” a base de chinchetas, cartón y hojas artificiales que representan a un Minotauro blandiendo un puñal: *Minotauro* (París. Musée National d’Art Moderne). La lujosa publicación surrealista, editada por Tériade que aparece en 1933, y a la que André Masson y Georges Bataille decidieron llamar *Minotaure*, estaría ilustrada por Picasso (la portada reproduce *Composición con mariposas* -1932. París. Musée Picasso-; los números siguientes fueron ilustrados por Derain, Matisse, Miró, Magritte y Dalí).

Los grabados de la *Suite Vollard* marcarán el inicio de la iconografía definitiva del monstruo astado. Este motivo recurrente lo resumirá Picasso más tarde en uno de sus más famosos aguafuertes, *La Minotauromaquia* (1935. Barcelona. Museo Picasso), que, en 1938, dona al museo barcelonés, apropiándose de la feroz imagen, convirtiéndola en su “alter ego”⁴⁶.

Durante el verano de 1932, Picasso se instala en Boisgeloup, cerca de Gisors, en un destartalado castillo de entre los siglos XVI-XVII, a unos 65 kms al noroeste de París, en cuya compra ha empleado gran parte de su fortuna. Es allí donde realiza las primeras esculturas en estilo neoclásico que representan el rostro de Marie Thérèse, su nueva compañera. La profusión de dependencias del castillo, sobre todo las caballerizas y los establos (también un palomar), fueron rápidamente transformadas en talleres y almacenes para sus esculturas⁴⁷.

A Marie Thérèse la empezará a representar sobre el lienzo a partir de *El escultor* (1931. París. Musée Picasso). Son auténticas explosiones de color, de un intenso erotismo: mujeres rubias, sentadas, recostadas o durmiendo, como las que podemos ver en *El sueño* o en *Desnudo, hojas verdes y busto*⁴⁸.

Ese año comienza su reconocimiento internacional con exposiciones en Estados Unidos, Suiza, Inglaterra y Francia. En octubre, Christian Zervos también comienza la publicación del catálogo razonado del artista en *Cahiers d’Art*, recogiendo en el primer volumen la producción de 1895 a 1906. En total serán 32 volúmenes los que configurarán el monumental catálogo.

Marie Thérèse tiene apenas veinte años y espera un hijo del pintor. En junio de 1935 Picasso se separa de Olga. El 5 de septiembre de 1935, nace María de la Concepción (nombre impuesto en memoria de Conchita, la hermana del pintor fallecida prematuramente), a la que llamarán Maya⁴⁹.

El estado anímico de Picasso no pasa por su mejor momento, se siente solo en su casa de París (Marie Thérèse no llegó nunca a vivir con él). Escribe a su amigo Jaime Sabartés que trabaja de periodista en Montevideo, para proponerle que se traslade a París y sea su secretario. Sabartés acepta la oferta y junto con su esposa llega a París en el mes de noviembre. A partir de ese momento se reinicia la vieja amistad entre ambos y el escritor se quedará hasta su fallecimiento, en 1968, al lado del pintor. Picasso le ha retratado en numerosas ocasiones (dibujos, acuarelas y óleos); a su llegada a París, como “poeta decadente”(1900. Barcelona. Museo Picasso), casi cuarenta años después con gorguera y sombrero (1939. Barcelona. *Ibid*) o convertido en fauno tocando el aulós (1946. *Ibid*).

A finales de 1935, Picasso comienza a frecuentar el grupo surrealista que se reúne en casa de Breton. Es entonces cuando conoce a la fotógrafa Dora Maar con la que entabla enseguida una relación, aunque al mismo tiempo continúa al lado de Marie Thérèse y de su hija. Ambas se han trasladado a vivir a Le Tremblay-sur-Mauldre, a 25 Kms de Versalles, donde el artista va a visitarlas con frecuencia⁵⁰.

Desde febrero de ese año, hasta mayo de 1955, Picasso alquila un amplio piso en el nº 7 de la rue des Grands-Agustins. En el mismo inmueble instalará un gran taller. Es allí en donde realiza el gran mural que le había solicitado José Luis Sert para el pabellón de la Segunda República Española de la Exposición Internacional de París.

El 19 de septiembre Picasso había sido nombrado a instancias del entonces presidente de la República, Manuel Azaña, director honorario del Museo del Prado (aunque nunca llegaría a tomar posesión y Francisco Javier Sánchez Cantón continuó ejerciendo la dirección en funciones).

Durante algún tiempo, busca algún tipo de inspiración y realiza diferentes bocetos.

El 26 de abril de 1937, la aviación alemana bombardea Guernica. La noticia da la vuelta al mundo y Picasso comienza a concebir el gran mural que llevará el nombre de la localidad vasca que ha sido arrasada⁵¹.

Son meses de intenso trabajo y al mismo tiempo, de cambio en su vida sentimental con la aparición de Dora Maar, quien, como profesional de la fotografía, se dedica a hacer

fotos de la gestación del mural. Ella va a ser testigo presencial en el proceso de creación de la inmensa grisalla, para la que el pintor realiza más de 150 estudios previos⁵².

El *Guernica* permanecerá a lo largo de los años como un indicador constante de los horrores de la guerra⁵³.

En octubre de 1937, el artista comienza a trabajar en la serie *La mujer que llora*. A partir de la imagen de la mujer que llora con su hijo muerto en los brazos del *Guernica*, Picasso vuelve a reelaborarla de manera casi obsesiva hasta alcanzar un total de trece variaciones con diversas técnicas y cuatro óleos, en donde la cabeza de Dora Maar aparece trágicamente distorsionada. Uno de los óleos, *Cabeza de mujer llorando con pañuelo (III). Postscripto de "Guernica"* (Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), llama la atención por el cambio de atuendo y colorido de la retratada: en lugar de un sombrero, en esta ocasión, el pintor ha querido cubrir la cabeza de Dora con un paño morado, y su vestido, de tonos marrones y negros, se asemeja a un hábito. (De alguna manera está presente en este lienzo la Semana Santa de Andalucía, mientras que en las versiones con sombrero, sería una mujer parisina la que llora).

En 1939, se instalan en Royan, donde el artista toma la decisión de no volver a España mientras esté Franco en el poder.

Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial. La muerte está presente en muchas de sus naturalezas muertas, como *Bodegón con calavera de buey* (1942, Dusseldorf. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen), *Naturaleza muerta con cráneo y tres erizos* (Málaga. Museo Picasso) o en *El osario* (1945. Nueva York. The Museum of Modern Art), donde el pintor tuvo presente el recuerdo de su amigo ajusticiado, el poeta surrealista, Robert Rius. (Esta obra formó parte de la exposición *Art et Résistance* que tuvo lugar en París, en 1946, en el Musée National D'Art Moderne. El montón de cadáveres que aparece en el cuadro nos transmite la misma sensación de horror que el *Guernica*). Picasso seguirá denunciando la barbarie de la guerra; en 1951, pintará *Masacre en Corea* (París. Musée National Picasso), en donde las ruinas del fondo evocan la tragedia de Hiroshima, y en 1962, la crisis de los misiles cubanos le llevará a realizar las variaciones del cuadro de Nicolas Poussin, *El rapto de las Sabinas* (h. 1637. París. Musée du Louvre). Una de las versiones, realizadas en 1963, se encuentra en Boston, en el Institute of Contemporary Art. Picasso. (Además de su antiamericanismo, es probable que Picasso tuviera también presente la guerra de 1898 en la que los españoles perdimos Cuba, él por entonces tenía 17 años).

A comienzos de 1941, el artista escribe una obra dadaísta para teatro, *Le Désir atrapé par la queue* (“El deseo atrapado por la cola”), que será representada por algunos amigos en casa de Michael Leiris. En ella participan: Camus, Sartre, Beauvoir, Queneau, Leiris y Dora Maar. En 1945, la editaría Gallimard. Todavía escribirá otra más: *Las cuatro niñas*, en 1947, y el libro de poemas, *El entierro del conde Orgaz* (sic), en 1970.

Una joven e inteligente parisina que ha estudiado filosofía en la Sorbonne y literatura inglesa en la Cambridge University, Françoise Gilot, aparece en la vida de Picasso en la primavera de 1943. Françoise acaba de descubrir su verdadera pasión: la pintura, y aspira a ser alumna de Picasso, quien no duda en aceptarla (ella tiene apenas 21 años, él 61). Françoise no sólo será su alumna sino que se convertirá durante los siguientes diez años en su musa, su colaboradora y en la madre de sus hijos: Claude, nacido el 15 de mayo de 1947, y Paloma, nacida el 19 de abril de 1949 (el mismo año en que nace Pablito, su primer nieto, hijo de Paulo). Poco antes del nacimiento de Paloma, una litografía de Picasso, *La paloma*, es escogida por Louis Aragon para que se convierta en el cartel anunciador del Congreso Mundial de Partidarios de la Paz celebrado ese mismo mes de abril, en la Salle Pleyel de París. (Congreso que dio la oportunidad a Pablo Picasso y Pablo Neruda de conocerse).

Un año antes, Picasso había asistido al Primer Congreso Mundial de Intelectuales por la Paz, celebrado a finales de agosto de 1948, en Wroclaw (Polonia). Durante su estancia en ese país realizó una gira de dos semanas en la que fue agasajado y aclamado como autoridad artística mundial. Por su boceto de una nueva Polonia, comunista, antiamericana y folclorizada (*Mujer polaca*. 1948. Varsovia. Muzeum Narodowe), el presidente Boleslaw Bierut le impuso una de las más altas condecoraciones del Estado polaco⁵⁴.

El Segundo Congreso Mundial de Intelectuales por la Paz se celebraría en Varsovia, en noviembre de 1950. El pintor, que no quiso viajar a Varsovia (aunque sí lo había hecho en octubre a Sheffield -Inglaterra- para asistir al Segundo Congreso por la Paz), recibiría el Premio Lenin de la Paz junto con Pablo Neruda. La entrega del premio a ambos tendría lugar más tarde en París.

Picasso se había afiliado al Partido Comunista Francés tras la liberación de París, en octubre de 1944. Es entonces cuando empieza a realizar obras propagandísticas para el partido.

Ese mismo octubre, participa por primera vez en el Salón de Otoño, en el que expone setenta y cuatro cuadros.

También ese año ha conocido a una jovencita de 17 años, Geneviève Laporte que se convertirá en su “amor secreto”. Geneviève es estudiante del Lycée Fenélon y se ha presentado en el taller del artista, en París, con el fin de hacerle una entrevista para el periódico de su instituto. El pintor no la recibe ese día pero le pedirá que vuelva al siguiente. Será el comienzo de sus visitas secretas.

Tras pasar la joven escritora varios años alejada de París, primero en Inglaterra y más tarde en Estados Unidos, volverá a encontrarse con el pintor en Vasauris, en 1951. Picasso la dibuja ese verano en diversas ocasiones. Son dibujos eróticos pero al mismo tiempo, tratados con una cierta ternura: *La Odalisca* (1951. París. Musée Picasso), *La espléndida cabellera* y *La sonrisa* (1951. Berlín. Museum Berggruen). Por su parte, Geneviève, que no quiso nunca vivir con Picasso, describiría su historia de amor en un libro de poemas, *Si tard le soir le soleil brille* (Plon. París, 1973)⁵⁵.

Cuando Picasso comenzó su relación con Françoise Gilot, todavía estaba unido a Dora Maar. Françoise será la causa de los graves problemas emocionales de Dora por los que tendrá que ser hospitalizada y recibir tratamiento psiquiátrico (incluida la terapia electroconvulsiva)⁵⁶.

En el verano de 1946, Picasso y Françoise se instalan en Golfe-Juan desde donde suelen visitar a Matisse que reside en Niza. La atmósfera y el espíritu que se respiraba en el Midi francés tras acabar la guerra, estaban impregnados de la “alegría de vivir”, el mito de la Arcadia que Matisse recogió en una de sus obras más fauvistas (*Le bonheur de vivre*. 1905. Filadelfia. Barnes Foundation).

En octubre, el pintor malagueño comenzaría a trabajar en el castillo de Antibes El arqueólogo, profesor de griego y latín, y conservador del entonces Musée Grimaldi (convertido en Musée Picasso desde diciembre de 1966), Romuald Dor de la Souchère, puso a disposición unas dependencias del castillo de Antibes para que las utilizase como taller⁵⁷. Como arqueólogo entusiasta, en sus charlas con Picasso no se cansaba de hablar de la Antigüedad mediterránea, de sus semidioses, su bestiario, sus leyendas. En el artista malagueño se unirán las influencias de este mundo con la fuerza y la renovación vital que conlleva la aparición de un nuevo y joven amor. Toda la producción de este momento está plagada de bacanales protagonizadas por faunos, centauros y ninfas que pinta en el castillo de Antibes y que culmina en *La alegría de vivir (Bacanal)*, (1946.

París. Musée Picasso)⁵⁸, realizada sobre fibrocemento, y en donde la ninfa Françoise baila con centauros mientras los faunos tocan la diaula.

A lo largo de los últimos tres meses de ese año, además de continuar con la serie de obras de inspiración mitológica en las que aparecen ninfas con cabra y tamboril, sátiros tocando el aulós, centauros barbudos o lampiños con su tridente, acomete otras de inspiración marítima: faunos traviesos con guirnaldas de peces, pulpos y erizos de mar. Un año después, durante una última estancia en el castillo y en apenas tres días, pintaría la obra de más clara inspiración mitológica, *Ulises y las sirenas*.(1947. Antibes. Musée Picasso)⁵⁹.

Durante los años de la post-guerra, otro tema favorito del artista serán los retratos de Françoise y de sus hijos, Claude y Paloma; aunque todavía realizará un cuadro relacionado con la guerra, *Monumento a los españoles muertos por Francia* (Madrid. Museo Nacional de Arte Centro Reina Sofía), para ser exhibido en París, en la exposición *Art et Résistance*, en febrero de 1946.

A Françoise la podemos ver retratada en la litografía, *Françoise con un lazo en el pelo* (1946. Barcelona. Museo Picasso), de la que el artista realizó doce versiones que fue modificando hasta convertir la imagen de Françoise en *La mujer-sol* (París. Galerie Louise Leiris); también la vemos en el lienzo, *La mujer-flor* (1946. Colección particular); en otra litografía, *La joven artista* (1949. Barcelona. Museo Picasso), donde aparece embarazada de su hija Paloma con Claude en una silla. A sus hijos podemos verles en *Claude con un balón* (1948. París. Colección Maya Ruiz Picasso); *Claude dibujando, Françoise y Paloma* (1948. París. Musée Picasso); *Claude escribiendo* (1951. Colección Maya Ruiz Picasso).

Aunque Picasso realizó su primera litografía en 1919 (la invitación para la exposición que presentó en París, en la galería Rosenberg), no fue hasta 1945 cuando verdaderamente se interesó por este sistema de estampación, instalándose en el taller de Fernand Mourlot en la rue Chabrol. Una de las características de su trabajo litográfico son la serie de variaciones que realiza sobre diferentes temas. Por esos años, también llevará a cabo otra de sus grandes creaciones: la cerámica.

Durante el verano de 1948, se instalan en Vallauris, la ciudad francesa de la cerámica, (entre la Provenza y La Costa Azul)⁶⁰, en una villa llamada La Galloise.

Al año siguiente, el pintor compra en dicha localidad varias dependencias de una antigua fábrica de perfumes abandonada, para usarlas como taller y como almacén para guardar sus piezas de cerámica⁶¹.

La céramique fonctionne comme la gravure, la cuisson c'est le tirage. C'est à ce moment-là que tu sais ce que tu as fait. Quand le tirage t'arrive, tu n'es déjà plus celui qui a gravé. Tu as changé. Te voilà obligé de reprendre ta gravure. Là, avec la céramique, tu n'y peux plus rien.

(“La cerámica funciona como el grabado, la cocción es la tirada. En ese preciso momento te das cuenta de lo que has hecho. Cuando recibes la prueba ya no eres el que hizo el grabado. Has cambiado. Te ves obligado a retomar tu grabado. Sin embargo, con la cerámica ya no se puede hacer nada”)⁶².

Por entonces, retoma también su trabajo de escultor, en ocasiones realizado con materiales de deshecho que encuentra a lo largo de sus paseos por la playa. En 1949, regala a los vecinos de Vallauris, *Hombre con un cordero* (la escultura, reproducida en bronce, -había sido modelada en escayola en 1943-, fue colocada en la Plaza de la Iglesia. Los niños siguen subiéndose a ella tal como era el deseo de Picasso. Se han hecho dos copias, una se conserva en el Museum of Art de Filadelfia y la otra en el Musée Picasso de París).

Un año después realizará *La cabra*, para la que utiliza mimbre, chatarra y arcilla.

Son años de trabajo incesante. La revista *Verve*, fundada en 1937 por Tériade, dedicará al artista tres números monográficos: en 1948, 1951 y 1954.

En 1952, Picasso pinta dos murales de proporciones monumentales sobre paneles de aglomerado: *La Guerra y la paz*, para la capilla románica del castillo de Vallauris (actualmente, Musée National Picasso). Con esta gran obra dará fin a sus manifestaciones comprometidas con el horror de la guerra y la exaltación de la paz⁶³.

Al final del verano de 1954, poco antes de la muerte de Matisse, Françoise y sus hijos abandonan a Picasso⁶⁴.

Jacqueline Roque será la última mujer en la vida de Picasso. Se habían conocido en la alfarería *Madoura*. Sus rasgos, de una belleza muy cercana a la de las mujeres españolas y a las seductoras *Mujeres de Argel* de Delacroix, enamoran al artista. Jacqueline va a permanecer veinte años a su lado; a lo largo de este tiempo el malagueño la retrata en

cerca de doscientas ocasiones⁶⁵. Con ella se instala en mayo de 1955 en Cannes, en una suntuosa villa de principios de siglo, La Californie, rodeada de un extenso jardín y desde la que se divisa una espléndida vista de la bahía.

El pintor acondiciona el gran salón y las dependencias contiguas como taller: *Picasso pone patas arriba el pretencioso estilo “belle époque” de la majestuosa bombonera y da paso al desorden de sus talleres, que desbordan hasta el jardín exótico, donde convivirán animales de compañía y esculturas*⁶⁶.

El fotógrafo y periodista David Douglas Duncan, realizaría numerosas fotografías de la gran mansión, de los momentos en los que el pintor estaba trabajando, de los cuadros, detalles y espacios del taller, además de escenas familiares e incluso íntimas⁶⁷.

Durante el verano de 1955, el productor y director de cine francés, Henri-Georges Clouzot, realiza un gran documental que recoge la forma de pintar de Picasso sobre vidrio, que tituló *Le Mystère Picasso*. (Clouzot utiliza planos-secuencia con cámara fija y cuando el artista dibuja con lápiz o carboncillo, la película aparece en blanco y negro, mientras que cuando pinta, aparece en color. Carece de diálogos -el silencio es absoluto- sólo se muestra al público el proceso de creación: la concentración, tensión y fatiga del pintor, sin ninguna referencia de tipo biográfico).

Jacqueline Roque influirá profundamente en el trabajo de estos años, en los que Picasso lleva a cabo una especie de recapitulación de su obra anterior que tendrá como resultado un retorno a los grandes maestros, no tanto como inspiración directa sino como interpretación de escenas y composiciones⁶⁸.

Durante casi toda una década, aproximadamente entre 1954 y 1963, la recreación de famosos cuadros de maestros del pasado se convierte en una obsesión (en 1917, el artista ya había realizado una versión de *L'heruse famille* de Le Nain, en su lienzo *De vuelta del bautizo (según Le Nain)* -París. Musée Picasso-). A lo largo de casi una década realiza distintas interpretaciones de obras de grandes pintores: El Greco, Goya, Velázquez, Rembrandt, Cranach, Courbet, Delacroix, Cézanne, Gauguin, Renoir, Manet⁶⁹.

Entre 1953 y 1955, Picasso pinta quince versiones al óleo, además de un conjunto de dibujos, grabados y litografías, que recogen la serie sobre una de las obras más conocidas de Delacroix: *Mujeres de Argel*, y entre 1957 y 1959; las cuarenta y cinco

versiones de la serie de *Las Meninas* (según Velázquez), la única serie que se ha mantenido unida por expreso deseo del pintor (Barcelona. Museo Picasso)⁷⁰.

Mientras trabaja en esta última, no ocupa su taller habitual sino que habilita otras dependencias de La Californie en la segunda planta, buscando un aislamiento absoluto. La serie, además de contar con cuarenta y cinco interpretaciones directas del cuadro de Velázquez, contiene nueve pinturas de palomos, tres paisajes y un retrato de Jacqueline realizado poco después: *Retrato de Jacqueline vestida de menina*⁷¹.

En medio de todas estas series, en 1957, también realizaría las cincuenta aguatinas de *La Tauromaquia*.

La represión soviética del levantamiento de Hungría, en 1956, había dado lugar en París a violentas manifestaciones contra el Partido Comunista, además de encendidas declaraciones antisoviéticas de numerosos intelectuales, Picasso entre ellos. Por otra parte, el retrato que el pintor hizo de Stalin, publicado en la primera página de *Les Lettres Françaises*, el 12 de marzo de 1953, (una semana después del fallecimiento del dirigente ruso), escandalizó a los comunistas. La litografía fue calificada de caricaturesca e irrespetuosa. Picasso, que siempre se había resistido a pintar la hoz y el martillo, no será considerado como un “pintor comunista” sino como un “pintor de la paz”. A pesar de todo, conservaría hasta su muerte el carnet de afiliación al partido⁷².

En 1959 Jacqueline y Picasso abandonan La Californie (las nuevas construcciones de edificios cercanos les priva de gran parte de las espléndidas vistas).

De nuevo el artista se traslada a un castillo (tras el acuerdo de separación, había cedido a Olga el de Boisgeloup, en 1936). En septiembre de 1958, adquiere el castillo de Vauvenargues. Había quedado entusiasmado al visitarlo por primera vez, sobre todo por la vista de la Sainte Victoire y de los verdes paisajes que la rodean. Posiblemente fueran esos mismos paisajes que Cézanne pintó una y otra vez, los que le empujaron a comprar un cézanne “de tamaño natural”. El castillo cuenta con mil hectáreas de bosque y de monte bajo.

Un día de septiembre de 1958, Pablo Picasso telefoneó a Kahnweiler: *He comprado la Sainte Victoire de Cézanne - ¿El qué?* (preguntó el marchante creyendo que se trataba de un cuadro) - *La auténtica* (respondió el pintor)⁷³.

En abril de 1959, se instala en el castillo con Jacqueline, con la que se casará en secreto dos años más tarde en Vallauris. El pintor se solía levantar muy avanzada la mañana, y trabajaba por la tarde y por la noche:

*Cada atardecer, con la luz del sol que se está poniendo y hasta tarde de noche, alumbrado por dos grandes focos, se pone manos a la obra con el trabajo en su taller del primer piso cuyas ventanas están orientadas al oeste*⁷⁴.

Pero apenas pasarán dos años en Vauvernagues. El artista decide mudarse a Mougins, a la que será su última morada: Nôtre-Dame de Vie. Una gran casa de tres alturas, que recuerda a un “mas” catalán, con un terreno de más de dos hectáreas alrededor.

En la década de 1960, amplía el tema de la mujer sentada que había retomado en la de los años 50. Progresivamente va convirtiendo a la mujer en un monstruo, mientras que él se transforma en ...*pintor caballero (...) mosquetero también, matador, caballero con pipa y espada, guitarrista que hace guitarra del cuerpo de la modelo, viejo decrepito (...) El guitarrista toca en el cuerpo de la guitarra lo que no puede tocar en el cuerpo de la mujer*⁷⁵.

El tema del pintor y la modelo vuelve a centrar su atención de manera más insistente entre 1963 y 1965. Picasso ahora encarna al pintor y Jacqueline a la modelo⁷⁶. El tema lo seguirá desarrollando durante los últimos años de su vida de forma obsesiva.

Desde hacía tiempo, Picasso venía adquiriendo algunos de los monotipos sobre burdeles de Degas; en total había reunido doce. Inspirándose en un viejo Degas “voyeur” realiza, en la primavera de 1971, una serie de cuarenta grabados en los que dibuja de forma caricaturesca al anciano pintor visitando los prostíbulos parisinos⁷⁷. *Lo que quiere Picasso que Degas contemple es la repetida escena del burdel y más que de la danza, se trata de los llamados “cuadros plásticos” de las casas de prostitución que aquí aparecen no sin cierto lesbiano horror*⁷⁸.

El 27 de marzo de 1963, el pintor dejó escrito al final de uno de sus cuadernos:

La peinture est plus forte que moi, elle me fait faire ce qu'elle veut (“La pintura es más fuerte que yo, me hace hacer lo que ella quiere”)⁷⁹.

Y Michel Leiris se preguntaría:

Est-ce Picasso qui vit pour et dans la peinture? Est-ce la peinture qui vit en Picasso?
 (“¿Es Picasso el que vive para y dentro de la pintura? ¿Es la pintura la que vive en Picasso”)80.

De 1968 a 1972, es el período de mayor producción de obras erótico-pornográficas.

El artista había declarado en una ocasión:

L’art n’est pas chaste, on devrait l’interdire aux ignorants innocents, ne jamais mettre en contact avec lui ceux qui y sont insuffisamment préparés. Oui, l’art est dangereux, ou s’il est chaste, ce n’est pas de l’art.

(“El arte no es casto, debería estar prohibido a los inocentes ignorantes, no ponerlo nunca en contacto con aquéllos que están insuficientemente preparados. Sí, el arte es peligroso, o si es casto, no es arte”)81.

El psiquiatra Ángel Morínigo ve en estas obras una forma de agarrarse a la vida: ... *el sexo es la vida, para él siempre había sido así, y en un momento en el que ya probablemente no tuviera mucha actividad, dibujar estos grabados fue para él una experiencia muy vitalizante*82.

En *Viejo sentado* (1970-1971. París. Musée National Picasso), el artista malagueño comparte la experiencia de su vejez con el recuerdo de grandes pintores del siglo XX que tanto admiró. En el lienzo ha reunido, la postura de Vallier, el jardinero pintado por Cézanne, el sombrero de paja de van Gogh, la manga de la blusa de Matisse y el puño deformado de Renoir al final de su vida.

Baudelaire diría en *Le Guignon*, (“La mala suerte”), uno de los poemas incluido en *Les fleurs du mal* (1857): *L’Art est long et le Temps est court*. (“El arte es largo y el tiempo es corto”)83.

Quizá la experiencia de la aproximación del final, llevó al pintor a hacer una gran donación, en 1970, al museo de Barcelona: más de 900 obras que se conservaban en el domicilio de su familia.

El 25 de octubre de 1971, Picasso cumple 90 años. Ocho de sus cuadros son seleccionados entre las colecciones públicas francesas (hoy en el Musée national d’art moderne. Centre Georges Pompidou), para ser exhibidos del 21 al 31 de ese mismo mes, en la Grande Gallerie del Louvre. Este homenaje del gobierno francés es algo excepcional pues hasta ese momento ningún artista vivo había expuesto en el Louvre.

Hélène Parmelin nos ha transcrito unas ingeniosas y también irónicas palabras del pintor:

Parle-moi avec respect, je vais m'accrocher au Louvre! (“Háblame con respeto, voy a colgarme en el Louvre!”)

Tu crois qu'ils (les peintres du Louvre) vont être furieux? Ils vont tous se lever la nuit pour me pousser dehors? (“¿Crees que -los pintores del Louvre- se van a poner furiosos? ¿Se van a levantar todos por la noche para echarme?”)⁸⁴.

Pablo Ruiz Picasso muere el 3 de abril de 1973, en Nôtre-Dame-de Vie, donde permanecía encerrado llevando una vida casi monacal. Jacqueline se había encargado de ahuyentar a todos los que se acercaban, incluidos los hijos y nietos del pintor.

Su cuerpo fue envuelto por su amigo y barbero con el que compartía su pasión por los toros, Eugenio Arias, en una capa española. El artista descansa en el castillo de Vauvernagues; su tumba, desprovista de inscripciones, símbolos y fechas y situada en un montículo cubierto de césped, pasa casi inadvertida. Jacqueline quiso que se colocara sobre ella la *Mujer oferente*, una escultura en bronce que Picasso había expuesto junto al *Guernica* en el pabellón de España de la Exposición Universal.

En el momento de su muerte, el artista tenía repartidos entre sus diversos talleres, 1.900 pinturas, más de 10.000 dibujos, 20.000 pruebas de grabado, 1.300 esculturas y 880 cerámicas⁸⁵.

En 1974, los derechos de los hijos naturales son legalmente reconocidos en Francia. El tribunal de la “Grande Instance” de París designa, en marzo de 1989, a Claude Picasso (Claude no había vuelto a ver a su padre desde 1965, año en que Françoise Gilot publicó *Life with Picasso*), administrador de la herencia. El reparto tenía que efectuarse entre Jacqueline Roque, dos de los hijos de Paulo: Bernard y Marina y los tres hijos naturales de Picasso: Maya, Claude y Paloma.

El 5 de abril de 1973, día en que se celebraba el entierro del pintor, su nieto Pablo, hijo de Paulo, no fue capaz de sobreponerse a la pérdida de su abuelo y acabó con su vida bebiéndose una botella de lejía. Su padre, convertido en un alcohólico, murió dos años después. Marie Thérèse Walter, el 27 de octubre de 1977, apareció ahorcada en el garaje de su casa. Jacqueline Roque, su viuda, el 15 de octubre de 1986, se suicidó en Nôtre-Dame de Vie disparándose un tiro en la sien: está enterrada junto a Picasso; como el pintor, murió sin hacer testamento, la fortuna que había heredado pasó a pertenecer a Catherine Hutin, la hija que tenía de su primer matrimonio.

Jean Cocteau había dicho de Picasso:

*Picasso es más que un prodigio, es un milagro, da vida a todo cuanto toca*⁸⁶.

NOTAS

1. Rafael Alberti bautizaría al pintor con otros seis nombres más en las liricografías que acompañan al poemario que le dedicó en 1966: *Picasso búho, Picasso mar, Picasso gallo, Picasso pájaro, Picasso toro, Picasso sol*. (A. Alberti: *Los 8 nombres de Picasso y no digo más que lo que no digo*. Kairós. Barcelona, 1970).
2. Norman Mailer considera que la infancia de Picasso rodeada de mujeres que continuamente le prodigaban atenciones y cariño, es la causa tanto de la gran seguridad en sí mismo como del donjuanismo impenitente del pintor. (N. Mailer: *Portrait of Picasso as a young man*. Alfred A. Knopf. Toronto, 1995, p. 16).
3. Véase el catálogo de la exposición, *El primer Picasso: A Coruña 2015*. La Coruña. Museo de Bellas Artes. Febrero-Mayo 2015.
4. Brassai: *Conversations avec Picasso*. Gallimard. París, 1964, p. 71.
5. P. Cabanne. *El siglo de Picasso I*. “El nacimiento del cubismo”. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982, p. 89. *Els Segadors* lo comentamos más adelante, en el estudio de *Campesino catalán con guitarra* de Joan Miró. Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano.
6. Hace pocos años, tras un examen radioscópico de *La Vida*, apareció debajo *Últimos momentos*. Véase, J. P. Calosse: *Picasso*. Parkstone International (formato electrónico, versión en español). Nueva York, 2011, p. 18.
7. En la Exposición Universal de 1900, entre los ostentosos pabellones, resplandecía el “Palacio de la electricidad”. La ciudad empezó a disfrutar desde entonces de un alumbrado eléctrico público que permitió prolongar su vida nocturna. La exposición universal también trajo la primera línea de metro de París: Vincennes-Neully, la segunda línea de metro del continente europeo (la primera había sido la de Budapest), que unió las dos orillas del Sena, el eje oeste-este de París. Ello supuso un gran cambio en la vida y el ritmo de la ciudad. Las “afueras” como Montmatre se convirtieron en lugares mucho más accesibles, visitados por todo tipo de gente.
8. Incl. en V. Charles, *op. cit.*, p. 20. Estos primeros momentos de Picasso en París, nos llevan a evocar la ópera de Giacomo Puccini, *La Bohème*, cuyo libreto está basado en *Scènes de la vie de bohème* de Henri Murger. Su estreno tuvo lugar en el Teatro Regio de Turín, el 1 de febrero de 1896 (cuatro años antes de la llegada de Picasso a París). Los protagonistas de la ópera, el poeta Rodolfo y la modistilla Mimí (que muere de tuberculosis), podrían haberse encarnado en Picasso y Eva Gouel.

9. R. Maillard y F. Elgar: *Picasso: étude de l'oeuvre et étude biographique*. Hazan. París, 1955, p. 16.

10. P. Cabanne, *op. cit.* p. 129.

11. En su primera visita al Prado en compañía de su padre, durante las vacaciones de 1895, Picasso pudo admirar la pintura del Greco. Pero fue durante el curso académico 1897-1898, cuando tuvo la oportunidad de estudiar en profundidad la obra de los maestros del Prado, entre ellos el Greco. También en dicho curso, realizó excursiones a Toledo con los alumnos de la clase del profesor José Moreno Carbonero. De *El entierro del señor de Orgaz* el artista realizó varios apuntes, en uno de los cuales hizo una parodia sustituyendo los rostros de las figuras del cuadro por los de sus profesores. J. Palau i Fabre: *Picasso vivant 1891-1907*. Ed. Albin Michel. París, 1990 (1ª ed. 1981), p. 137.

12. Véase F. Fontbona: *Carles Casagemas. El artista bajo el mito*. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona, 2014. En la exposición del mismo título. (Barcelona. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Octubre 2014-Febrero 2015), se ha exhibido un recorte de la prensa parisina con la noticia detallada del suicidio de Casagemas publicada en *Le Matin*, el 19 de febrero de 1901. Véase también, J. Barón: “La influencia del Greco en la pintura moderna, del siglo XIX a la difusión del cubismo”, en el catálogo de la exposición *El Greco & la pintura moderna*. Madrid. Museo Nacional del Prado. Junio-Octubre 2014.

13. Una fotografía de 1905, de este legendario lugar, está reproducida en el catálogo de la exposición, *París capital de las artes 1900-1968*. Londres, Royal Academy of Arts. Enero-Abril 2002; Bilbao Museo Guggenheim. Mayo-Septiembre 2002, p. 409.

14. P. O'Brian: *Pablo Ruiz Picasso*. Gallimard. París. 1979, p. 240. Véase también A. Vollard: *Memorias de un vendedor de cuadros*. Destino. Barcelona, 1983, y el catálogo de la exposición, *Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde*. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art. Enero-Febrero 2007.

15. *Ibid.*, p. 241.

16. Para Patrick O'Brian, Gósol es un pueblo absolutamente cubista, incluso de un cubismo tardío, con planos que se entrecortan o se superponen y desplazan; todo él con un colorido sobrio. Parece carecer de profundidad y estar privado de toda perspectiva. (*Ibid.*, p. 242).

17. Daniel- Henry Kenweiler en su célebre *Der Weg zum Kubismus* (Delphin Verlag. Munich, 1920; edición en español: *El camino hacia el cubismo*. El Acantilado.

Barcelona, 2005, -también en formato electrónico-), situaría el nacimiento del cubismo en las dos figuras de la zona derecha del cuadro.

18. A Gleizes y J. Metzinger: *Du Cubism*. Figuière. París, 1920, p. 21. (1ª ed., 1912).

19. Cit. en V. Charles: *Picasso*. Parkstone International. Nueva York, 2011, p. 14 (formato electrónico).

20. Un claro ejemplo lo tenemos en *La guitarra* (1926. París. Museo Picasso), consistente en un paño de cocina viejo, con un simple agujero abierto en el centro a modo de la boca del instrumento, unido a una tabla pintada, atravesada de manera amenazante por clavos insertos desde el reverso, que sobresalen a modo de dientes afilados. Superpuestas y sobrepasando los límites del trapo, aparecen dos cuerdas, y a la derecha, una tira de papel de periódico pretende simular la sombra del extraño objeto. Un cordel en trampantojo sugiere que el instrumento está, de forma inverosímil, colgado de la pared. Patrick O'Brian ha relacionado el salvajismo de este "collage" con la monstruosa *Femme endormie dans un fauteil* (1927. Basilea. Fondation Beyeler). El autor nos recuerda las palabras del artista declarando que su trabajo era su diario íntimo. Por entonces, los conflictos con Olga Koklova se encontraban en su peor momento, por lo que, una vez más, el simbolismo de la guitarra como cuerpo de la mujer, tal como Picasso había venido utilizando en épocas anteriores, aquí lo traslada a lo grotesco y a lo despectivo. (P. O'Brian, *op. cit.*, pp. 462, 463).

21. *Ibid.*, p. 82.

22. J. Clair: *Picasso érotique*. Prestel. París, 2001, pp. 72-81.

23. P. O'Brian, *op. cit.*, p. 394.

24. Incl. en P. Daix: *Braque avec Picasso*. Éditions de la Réunion des musées nationaux- Gran Palais. París, 2013, p. 34.

25. John Richardson, se ha referido a las diferencias entre Braque y Picasso en su etapa de mayor afinidad (1907-1914). Ha descrito también los encuentros entre los dos pintores, los desaires de Braque y lo diferente que eran sus talleres. (J. Richardson: *El aprendiz de brujo: Picasso, Provenza y Douglas Cooper*. Alianza. Madrid, 2001). Véase también el catálogo de la exposición: *Picasso and Braque. The Cubist Experiment 1910-1912*. Fort Worth. Kimbell Art Museum. Mayo-Agosto 2011. Santa Bárbara. Santa Barbara Museum of Art. Septiembre 2011-Enero 2012.

26. Reproducidas en el catálogo de la exposición *Picasso en el taller*, *op. cit.*, guardas y pp. 274, 275, 276, 278, 281, 285, 290, 302 y 304, 306, 310.

27. *Ibid.*, pp. 290.

28. *Ibid*, guarda delantera y p. 285.
29. Incl. en D. Delbreil: *Apollinaire et ses récits*. Didier. París, 1999, p. 300.
30. Incl. en J. Sabartès: *Picasso, portraits et souvenirs*. Louis Carré - Maximillien Vox. París, 1946, p. 23.
31. Véase el catálogo de la exposición: *Picasso. L'Arlecchino dell arte*. Roma. Complesso del Vitoriano. Octubre 2008-Febrero 2009. (En esta exposición se exhibió también *La italiana*).
32. J. Richardson y M. MacCully: *A life of Picasso*. Vol. 3. "The triumphant years, 1917-1932". Alfred A. Knopf. Nueva York, 2010, pp. 59, 60 y nota 6.
33. A. Podoksik, *op. cit.*, pp., 148 y 154.
34. Coco Chanel era admiradora y protectora de Igor Stravinsky (alojó durante meses al compositor y a su familia en Bel Respiro, la villa que poseía en Garches, a las afueras de París). Se habían conocido en la legendaria fiesta de disfraces que se celebró tras el estreno de *Pulcinella*. (Puede que Picasso y Olga asistieran a dicha fiesta y que "Madame Picasso", se convirtiera en cliente de la gran modista). Marie Laurencin realizó en 1923 un retrato de la diseñadora (*Portrait de Mademoiselle Chanel*. París. Musée de l'Orangerie).
35. En la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, tuvo lugar la exposición *Picasso y la danza* (junio-julio 2007), en la que se exhibieron grabados y bocetos del telón, la escenografía y el vestuario que Picasso realizó para *Le Tricorne*.
36. En 1921, tuvo lugar en París, la *Exposition Nationale de la Maternité et de l'Enfance*, con el objetivo de potenciar la recuperación demográfica del país.
37. Picasso no conoció a Breton hasta 1923, pero simpatizaron inmediatamente (resulta extraño que teniendo muchos amigos comunes no se hubieran conocido antes). En 1925, en el número correspondiente al mes de julio de la revista *La Révolution Surréaliste*, se publicaron cinco pinturas del artista español: tres obras cubistas, *Las señoritas de Aviñón* y *La Danza*. En noviembre de ese año, Picasso participa en la primera exposición surrealista celebrada en la Galerie Pierre. En 1928, Breton publicará el ensayo *Le surréalisme et la peinture*, profusamente ilustrado por Picasso.
38. Picasso diría más tarde que los primeros días de su relación con Françoise Gilot, se podrían comparar a "...una ventana que se abre" (Incl. en P. O'Brian, *op. cit.*, p. 396).
39. Las bailarinas representadas en *La danza*, chocan enormemente con los delicados dibujos de bailarinas que Picasso había realizado durante su estancia en Londres, en el

verano de 1919 (obras exhibidas en la exposición: *Picasso. La danza*. Santander. Palacete del Embarcadero. Junio-Julio 2008).

40. Apollinaire fue enterrado en el cementerio del Père Lachaise. Su tumba está adornada, únicamente, con una piedra en forma de menhir en la que hay grabada una cruz. El monolito fue ideado por Picasso y financiado con la venta en subasta, en junio de 1924, de dos cuadros, uno suyo y otro de Matisse. En 1928, el artista español presentó la maqueta de una escultura realizada mediante varillas de hierro titulada *Figura*, como proyecto del monumento homenaje de la ciudad de París a Guillaume Apollinaire. Picasso había realizado en el taller de Julio González varios estudios que no fueron del agrado de las autoridades municipales. El artista pretendía crear “...una cosa nueva, hecha de aire, un collage poliédrico de volúmenes sencillos enmarcados por varillas metálicas” (J. F. Yvars: “L’espai com a forma”, en el catálogo de la exposición, *Julio González, retrospectiva*. Barcelona, Museo Nacional d’Art de Catalunya. Octubre 2008-Febrero 2009, pp.175-198). Finalmente, en 1956, el pintor ofreció la escultura, *Tête de femme (Dora Maar)*, la cabeza monumental de Dora, realizada en escayola en 1941, y en bronce en 1950. El monumento fue inaugurado el 5 de junio de 1959, cuarenta años después de la muerte del poeta. Está colocado en la plaza de Laurent Prache, cerca de la iglesia de Saint-Germain-des- Près.

41. Incl. en P. O’Brian, *op. cit.*, p. 492.

42. Patrick O’Brian señala que el encuentro tuvo lugar después de *Bañista sentada al borde del mar* (verano 1930) y antes de *Sillón rojo* (finales de 1931), en el que aparece retratada Marie Thérèse Walter; pero añade que quizá ésta no fuera la primera vez. (*Ibid.* p. 477).

43. Véase, J. Richardson, D. Widmaier, E. Cowling: *L’amour fou. Picasso and Marie Thérèse*. Rizzoli International Publications. Nueva York, 2011.

44. P. O’Brian, *op. cit.*, p. 470.

45. Una edición completa de la *Suite Vollard* se conserva en España, en la colección de la Fundación Mapfre.

46. De este aguafuerte se hicieron 55 estampas, una de ellas pertenece a la colección de la Fundación Juan March y está expuesta en el museo de dicha fundación en Palma de Mallorca. Véanse los catálogos de las exposiciones: *Picasso Minotauro*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Octubre 2000-Enero 2001 y *La Minotauromachie (1935)*. *Picasso en su laberinto*. Madrid. Fundación Juan March. Julio-Agosto 2013.

47. En el castillo de Boisgeloup, Brassai fotografiaba las esculturas a la luz de los faros del imponente Hispano-Suiza de Picasso (fotografía reproducida en la contracubierta de Brassai, *op. cit.*).

48. Ambas obras, de 1932, han sido recientemente compradas: El magnate, Steven A. Cohen en 2013, ha pagado por *El sueño* 155 millones de dólares, (incluidos los gastos de restauración) convirtiéndose en la cifra más alta de una obra de Picasso. En 2006, su anterior dueño, Steve Wynn, había llegado a un acuerdo con Cohen en 139 millones de dólares, pero el día anterior a la venta, accidentalmente, provocó al lienzo un agujero con el codo cuando lo enseñaba por última vez a sus amigos, hecho que fue ampliamente difundido por la prensa. Entre el grupo de amigos se encontraba la directora y guionista Nora Ephron, quien relató en su blog el incidente ocurrido en el momento que Wynn les estaba explicando diversos detalles del cuadro. (*El Mundo*. “Cultura”, 27 de marzo de 2013). *Desnudo, hojas verdes y busto* fue subastado en la sala Christie’s de Nueva York, en mayo de 2010, alcanzando la cifra de 106,4 millones de dólares, la cifra más alta hasta entonces pagada por una obra de Picasso en una subasta (*Libération*, 5 de mayo de 2010).

49. Maya es la madre de Olivier Widmaier Picasso, autor de la biografía sobre la familia Picasso (véase nota 16 del estudio de *Hombre con clarinete*).

50. Algunas de las obras de este momento representan tanto a Marie Thérèse como a Dora Maar. Los dos cuadros titulados, *Mujer recostada en un diván (Dora Maar)* (Sidney. The Lewis Collection) y *Mujer recostada con un libro (Marie Thérèse)*, (París. Musée Picasso) fueron realizados el mismo día: 21 de enero de 1939. Las dos están representadas con la misma postura, como si se tratase de dos facetas de la misma mujer.

51. Mientras España estuvo en guerra, Picasso dejó esta obra en depósito al Modern Art Museum de Nueva York. Durante todos los años que Franco estuvo en el poder, por expreso deseo del pintor, el cuadro continuó en Nueva York. Tras su muerte, y una vez establecida la democracia en España, el *Guernica* fue devuelto a Madrid, el 10 de septiembre de 1981. Quedó instalado en el Casón del Buen Retiro bajo unas fuertes medidas de seguridad que incluían una urna de cristal blindado y la custodia a cargo de la guardia civil. El 19 de mayo de 1992, fue trasladado al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, para su emplazamiento definitivo.

52. En su momento fue muy comentado el enfrentamiento que mantuvieron Dora Maar y Marie Thérèse Walter en el taller de Picasso mientras éste trabajaba en el *Guernica*;

escena que se ha recreado en la película de 1996, *Surviving Picasso* (“Sobrevivir a Picasso”), dirigida por James Ivory, con Anthony Hopkins en el papel de Picasso. En el film se puede ver brevemente al artista malagueño en pleno proceso de trabajo.

53. Véase G. van Hensberger: *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*. Debate. Madrid, 2005. En la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Junio-Septiembre 2006, se exhibió, frente al *Guernica*, el emblemático cuadro de Goya, *El 3 de mayo de 1808. Los fusilamientos de la montaña de Príncipe Pío* (1814. Madrid. Museo Nacional del Prado), así como la colección de estudios para el gran mural y el cuadro, *Monumento a los españoles muertos por Francia* (1946-1947. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía).

54. G. R. Utley: *Picasso: The Communist Years*. Yale University Press. New Haven. Londres, 2000, pp. 106-108 y 113-115.

55. G. Laporte: *Si tard le soir le soleil brille*. Plon. París, 1973. El cómplice y confidente de Picasso en esta clandestina relación fue su barbero, Eugenio Arias, un exiliado español con quien el artista solía comentar las corridas de toros de Nîmes y a quien entregaba los dibujos que hacía de Geneviève para que se los hiciera llegar sin que se enterase Françoise, que también era muy aficionada a las corridas de toros y acudía con Picasso a las “arènes” de Nîmes y de Arles. La ciudad de Nîmes ha rendido un homenaje a Françoise Gilot, en el marco de su 60ª Feria, con la exposición, *Françoise Gilot sous le soleil de Nîmes et Picasso*. Musée du Vieux Nîmes. Mayo-Octubre 2012.

56. A. Moríñigo: “Picasso Minotauro: la sexualidad del artista longevo” en *Sexualidad, psiquiatría y cultura*. VV. AA., coord. A. L. Montejo. Glosa. Barcelona, 2005, p. 165.

57. En esta etapa Picasso realiza pinturas, dibujos (muchas de estas obras sobre soportes poco habituales: contrachapado o fibrocemento, y con materiales de tipo industrial como la pintura para barcos), también esculturas y cerámicas. Entre las piezas arqueológicas conservadas por entonces en el castillo Grimaldi que, posiblemente, contribuyeron a despertar el interés del artista por los habitantes del antiguo Mediterráneo, figuraba la misteriosa lápida del niño Septentrión, un joven bailarín del teatro romano de Antipolis quien, según la inscripción grabada en la piedra: “bailó un solo verano, tuvo éxito y falleció”.

58. Véase el catálogo de la exposición *Los Picassos de Antibes*. Málaga. Museo Picasso. Marzo-Junio 2006. Barcelona. Museo Picasso. Julio-Octubre 2006.

59. Véase, P. Eluard (con introducción de J. Sabartés y fotografías de M. Sima): *Picasso à Antibes*. Ed. René Drouin. París, 1948.

60. En 1946 el pintor había asistido a la exposición anual de los alfareros de Vallauris y tras conocer a los propietarios del gran taller de cerámica *Madoura*, realiza sus primeros ensayos como ceramista y decide dedicarse a esta actividad que le ofrece nuevas posibilidades en su afán de creación.

61. Entre 1946 y 1971, Picasso realizará alrededor de cuatro mil piezas originales. Moldea en arcilla faunos y ninfas, y decora sin descanso fuentes y platos con sus motivos favoritos (corrida de toros, mujer, lechuza, cabra...), utiliza todo tipo de materiales (cuencos, macetas, trozos de ladrillo...) e inventa las *pâtes blanches*, una especie de cerámica blanca que no va esmaltada y está decorada con elementos en relieve.

62. P. Daix: *Dictionnaire Picasso*. R. Laffont. París, 1995, p. 171.

63. Mientras Picasso pintaba los murales en la capilla de Vallauris, era visitado frecuentemente por Geneviève Laporte. Para estas visitas contaba con la complicidad de su hijo Paulo. Véanse, C. Roy: *Picasso: La guerre et la paix*. Cercle d'Art. París, 1954 y el catálogo de la exposición *Picasso: Peace and Freedom*. Liverpool. Tate Liverpool. Abril-Agosto 2010.

64. Françoise Gilot fue la única de las mujeres de Picasso que le abandonó. Geneviève Laporte también dejó de verle a partir de ese mismo año (1954). (Véase el catálogo de la exposición *Picasso and women*. Copenague. Arken Museum for Moderne Kunst. Septiembre 2008-Enero 2009, en la que se exhibieron 81 cuadros del artista pertenecientes al Israel Museum of Jerusalem). En 1965, Françoise publicó un libro que enfureció al pintor, (F. Gilot y C. Lake: *Life with Picasso*. New American Library. Nueva York, 1965). Años después publicaría otro sobre la amistad entre dos grandes artistas: Picasso, su amor y Matisse, su amigo, (F. Gilot: *Matisse and Picasso: a friendship in art*. Doubleday. Nueva York, 1990). Sobre la relación entre estos dos pintores véase también, D. Flam: *Matisse and Picasso: The history of their rivalry and friendship*. Icon Westview Press. Cambridge -Massachusetts-, 2003).

65. Véase el catálogo de la exposición *De Pablo a Jacqueline*. Barcelona. Museo Picasso. Octubre 1990- Enero 1991, donde se expusieron 142 obras (pinturas, dibujos, esculturas, grabados), realizadas entre 1954 y 1971 e inspiradas en Jacqueline. Véase también, P. Dupont: *La vérité sur Jacqueline et Pablo Picasso*. Cherche midi. París, 2007.

66. B. Léal: "La Californie, Jacqueline, la fotografía y la pintura" en el catálogo de la exposición, *Picasso en el taller*, op. cit., p.45.

- 67.** El fotógrafo se convertiría en un miembro más de la familia. Su perro, un teckel que le había acompañado a La Californie en algunas de sus visitas, es el que Picasso reprodujo en sus meninas. Con motivo del 50 aniversario de la creación del Museo Picasso de Barcelona, David Douglas Duncan hizo donación de 161 fotografías, exhibidas en la exposición: *La donación de David Douglas Duncan*. Barcelona. Museo Picasso. Octubre 2013-Febrero 2014. Entre 1958 y 2006, el fotoperiodista ha publicado ocho libros de fotografías; entre ellos destacamos *Les Picasso de Picasso*. Bibliothèque des Arts. París, 1961. En el catálogo de la exposición, *Picasso en el taller (op. cit.)*, se han reproducido varias de sus fotografías, junto con algunas de Brañai y de otros fotógrafos, incluida la propia Jacqueline Roque. Véase también el catálogo de la exposición, *Picasso à l'oeuvre dans l'objectif de David Douglas Duncan*. Málaga, Junio-Septiembre 2011. Münster, Octubre 2011-Enero 2012. Roubaix, La Piscine, Musée d'art et d'industrie André Diligent, Febrero-Mayo 2012.
- 68.** Véanse los catálogos de las exposiciones: *Picasso et le Maîtres*. París. Galeries nationales - Grand Palais. Octubre 2008-Febrero 2009, y *Picasso: Challenging the Past*. Londres. National Gallery. Febrero-Junio 2009.
- 69.** Véase el catálogo de la exposición, *Picasso: las grandes series*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Marzo-Junio 2001.
- 70.** Picasso hizo donación de la serie de *Las Meninas* al Museo Picasso de Barcelona en mayo de 1968, en memoria de su amigo Jaime Sabartés que acababa de fallecer. Un año antes, Sabartés había publicado un libro (J. Sabartés: *Las Meninas et la vie*. Éditions Cercle d'Art. París, 1958), en el que detallaba el proceso de realización de la serie (Sabartés le había conseguido al pintor una gran fotografía en blanco y negro de *Las Meninas* de Velázquez).
- 71.** Véase el catálogo de la exposición: *Oblidant Velázquez. Las Meninas*. Barcelona. Museo Picasso. Mayo-Septiembre 2008.
- 72.** Al día siguiente de la aparición del dibujo, L'Humanité publicaba un comunicado del Secretariado, el Buró Político y el Comité Central del Partido Comunista Francés, en el que se condenaba fulminantemente el dibujo; era una insultante y soez caricatura del Genial Guía de los Pueblos; se condenaba así mismo a Aragón y a la redacción del semanario por haberlo publicado, y se exigía la destrucción de ese número blasfematorio junto con el arrepentimiento público de los culpables. (C. Semprún Maura: "La caricatura de Stalin por Picasso". *La Ilustración Liberal, Crónicas*

Cosmopolitas, 17 de febrero de 2006). Véase el catálogo de la exposición: *Picasso: Peace and Freedom*. Liverpool. Tate Liverpool. Mayo-Agosto 2010.

73. Catálogo de la exposición: *Picasso, Cézanne*. Aix-en-Provence. Musée Granet. Mayo-septiembre 2009, p. 196.

74. Ph. Jérôme: “Picasso: Une visite chez Jacqueline de Vauvenargues”. *L’Humanité.fr* 5 de agosto de 2009.

75. V. Bozal: “El pintor y la/su modelo” en el catálogo de la exposición: *Picasso en el taller*, *op. cit.*, p. 76.

76. Véase, C. Green: “Una última defensa de la pintura: la serie de Picasso: El pintor y su modelo, 1963-1965”. *Ibid.*, pp. 82-99.

77. Véase el catálogo de la exposición, *Picasso ante Degas*. Barcelona. Museo Picasso. Octubre 2010-Enero 2011.

78. F. Sopena. *Picasso y la música*, *op. cit.*, p. 119.

79. Incl. en G. Poitry: *Michel Leiris, dualisme et totalité*. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse, 1995, p. 184.

80. M. Leiris: *Un génie sans piédestal et autres écrits sur Picasso*. Fourbis. París, 1992, p. 17 (también en formato electrónico).

81. A. Vallentin: *Picasso*. Albin Michel. París, 1957, p. 273.

82. A. Moríñigo, *op. cit.*, pp. 160, 161. Véase también el catálogo de la exposición *Picasso érotique*. París. Galerie Nationale du Jeu de Paume. Febrero-Mayo 2001. Montreal. Musée des Beaux Arts. Junio-Septiembre 2001. Barcelona. Museo Picasso. Octubre 2001-Enero 2002.

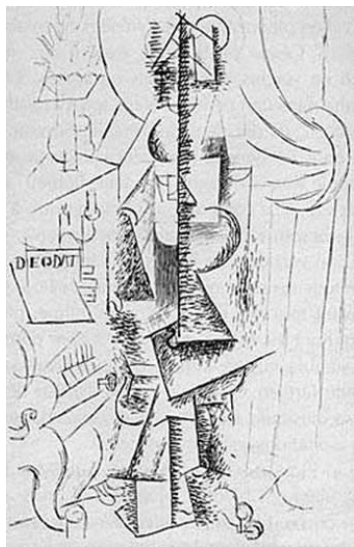
83. Ch. Baudelaire - E. A. Poe: *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. Calmann-Lévy. París, 1868, p.102 (*on line*).

84. H. Parmelin: *Voyage en Picasso*. Ed. Robert Laffont. París, 1980, pp. 62, 63.

85. Datos obtenidos del Museo Picasso de Barcelona. En esta relación no están incluidas las 271 obras que fueron encontradas en septiembre de 2010, en Mouans-Sartoux (Alpes-Maritimes), en el garaje del antiguo electricista de Picasso, Pierre Le Guennec. El electricista, que no ha podido demostrar que fueran un regalo que, según él, le había hecho Jacqueline en 1971 ó 1972, (en vida todavía de Picasso), ha sido condenado a la devolución de las obras a los herederos del pintor y a dos años de cárcel, junto con el pago de más de 15.000 euros de costas judiciales. Le Guennec ha apelado la condena. (*Le Monde.fr* -25 de marzo de 2015).

86. P. Cabanne: *El siglo de Picasso*. II. 1912-1937. “Las Metamorfosis”. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982, p.51.

ILUSTRACIONES



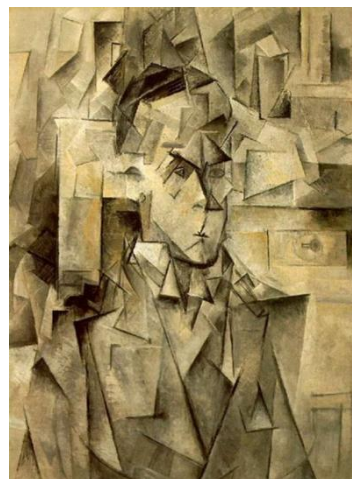
1. *Déodat de Séverac al piano*. Pablo Picasso



2. *Ambroise Vollard*. Pablo Picasso



3. *Daniel-Henry Kahnweiler*. Pablo Picasso



4. *Wilhelm Uhde*. Pablo Picasso



5. *L'Indépendant (Naturaleza muerta con abanico)*. Pablo Picasso



6. *Paisaje de Céret*. Pablo Picasso



7. *Hombre con una pipa*. Pablo Picasso



8. *Hombre con acordeón*. Pablo Picasso



9. *Naturaleza muerta con botella de ron*.
Pablo Picasso



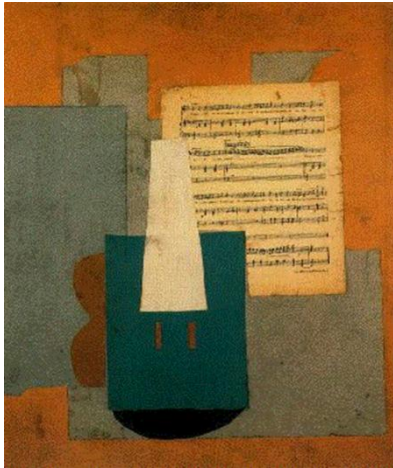
10. *Naturaleza muerta con banderillas*.
Georges Bracque



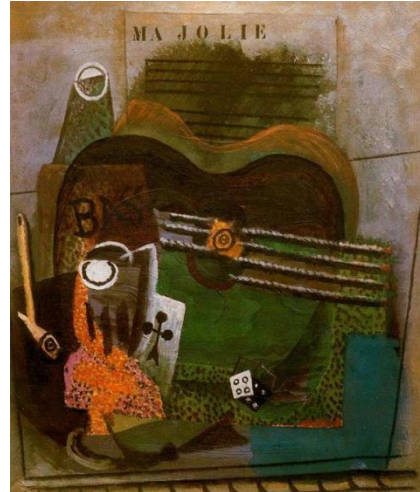
11. *Ma Jolie*. Pablo Picasso (1911-1912)



12. *Violin Jolie Eva*. Pablo Picasso



13. *Violín y partitura*. Pablo Picasso



14. *Ma jolie*. Pablo Picasso (1913-1914)



15. *Guitarra*. Pablo Picasso



16. *El violoncelista* Pablo Picasso



17. *Mandolina y Guitarra*. Pablo Picasso



18. *Clarinete*. Pablo Picasso



19. *Botella, vaso para ajenjo, abanico, pipa, violín y clarinete sobre un piano.*
Pablo Picasso



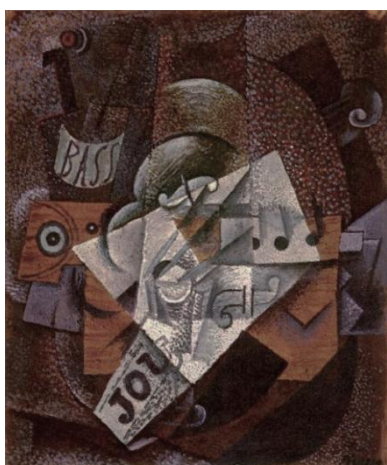
20. *Instrumentos musicales.* Pablo Picasso



21. *Clarinete y Violín.* Pablo Picasso



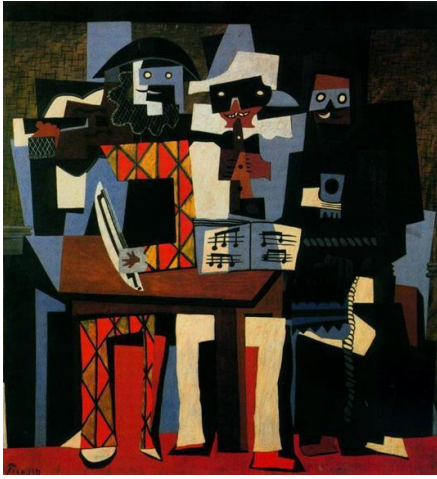
22. *Botella de Bass, clarinete, guitarra, violín, periódico, as de trébol.* Pablo Picasso



23. *Botella, clarinete, violín, periódico, vaso.*
Pablo Picasso



24. *Mandolina y clarinete.* Pablo Picasso



25. *Los Tres Músicos*. Pablo Picasso.
(Philadelphia Museum of Art)



26. *Los Tres Músicos*. Pablo Picasso (MOMA)



27. *El estante del taller de la rue La Boétie*



28. *Telón de Parade*. Pablo Picasso



29. *Dos mujeres corriendo por la playa -La carrera-*. Pablo Picasso



JOAN MIRÓ

Campesino catalán con guitarra

1924

Óleo sobre lienzo

148 x 115 cm.

Instrumento musical: guitarra

El “pagès”, el hombre de campo catalán, aparece ya en uno de los primeros cuadros catalogados de Miró: *El Payés (El segador)* -fig. 1- (París. Colección Adrien Maeght), en cuyas gruesas pinceladas podemos apreciar una fuerte influencia de van Gogh y del fauvismo. La obra está fechada en 1912, un año después de que la familia del pintor adquiriera una masía en Mont-roig (Tarragona). Esta población del Baix Camp quedará plasmada años más tarde en el cuadro, *Montroig, la iglesia y el pueblo* -fig. 2- (1919. Colección particular).

El apego a la tierra catalana, a sus gentes, al mundo rural, acompañará siempre a Joan Miró: “...La tierra de Montroig la siento formalmente, cada vez más; también la sentía cuando era niño. Era casi una necesidad física”¹.

En el paisaje de Mont-roig, el pintor ya incluía, en primer término, la pequeña figura encorvada de un payés trabajando en su huerto, similar a la que aparece en su famoso cuadro, *La masía* -fig. 3- (Washington, National Gallery of Art), iniciado en el verano de 1921 tras volver de su segunda estancia en París, durante la que se alojaría en el estudio del escultor Pablo Gargallo en la rue Blomet². De las penurias pasadas en aquella época queda la siguiente confesión del artista:

“¿Qué cómo obtuve las ideas para mis cuadros? Por la noche volvía a mi taller de la rue Blomet y me acostaba, a veces, sin cenar. Veía cosas y las anotaba en mis cuadernos. Veía alucinaciones en el techo...”³.

Al imaginar esta escena, acudimos a Ángel González García que ha dado una explicación sobre la diferencia entre el artista antiguo y el moderno:

“Distinguiréis al artista antiguo del moderno, en que al uno le sobra y al otro le falta. Qué puede ser lo que le falta al moderno parece –ya os lo digo- un secreto bien guardado, casi un arcano; aunque no tan grande como hubieran querido sus guardianes. (...) Al artista moderno le ha faltado a menudo de comer; le ha faltado casa y abrigo, la complicidad de sus vecinos y la merecida fama, la gloria relampagueante. Pero no era eso propiamente lo que echaba más en falta, o no lo era solamente; aunque no digo que de tanto echarlo todo en falta, hasta lo más corriente, no se haya acostumbrado a veces a creer que también le faltaba algo de alguna otra especie, más alto, o más escondido, secreto y misterioso, inefable... De hecho, ni él mismo sabía muy bien lo que le faltaba”⁴.

En abril de 1921, el galerista Josep Dalmau organizaba en París la primera exposición individual de Miró, en la Galería La Licorne, conocida por sus exposiciones vanguardistas. Las obras del artista no despertaron el interés esperado (de hecho, no se vendió un solo cuadro).

Tras regresar a Mont-roig, la pintura de Miró emprendería una dificultosa evolución.

El artista ha explicado cómo fue a partir de aquel momento su trabajo:

“Durante los nueve meses que trabajé en *La masía*, pintaba de siete a ocho horas diarias. Padecía muchísimo, horrible, como un condenado. Borraba mucho, y comencé a arrojar de mí las influencias extrañas, para reanudar mi relación con Cataluña”⁵.

Pocos años después, Joan Miró realizaría una serie de cuadros en los que dejó plasmada su visión del campesino catalán.

En el primero de ellos, comenzado en el verano de 1923, nos lo presenta bajo la faceta de cazador: *Paisaje catalán (El cazador)* -fig. 4-, (Nueva York. The Modern Museum of Art). En esta obra aparecen ya dos objetos fácilmente reconocibles que acompañarán a la mayoría de sus “pagèsos”: la pipa y, menos identificable, la barretina, que apenas queda insinuada en el vértice superior del rostro triangular del cazador.

Además del *Campesino catalán con guitarra* de nuestra colección, Miró realizó cuatro versiones de *Cabeza de campesino catalán*, en donde barretina y pipa siguen siendo los objetos más fácilmente identificables. Sobre la secuencia cronológica de esta serie, se

pensaba que *Campesino catalán con guitarra* debía considerarse hacia el final, próximo a la *Cabeza de campesino catalán* del Moderna Musset de Estocolmo, pero Christopher Green ha establecido una secuencia distinta. Según este estudioso, el pintor habría comenzado por las versiones más simples de la serie, entre las que estaría *Campesino catalán con guitarra*, para pasar después a las dos versiones más complejas y terminar con la más vacía y esquematizada, la del Museo de Estocolmo⁶

En la primera de estas “cabezas” (1924-1925), un pequeño cuadro perteneciente a una colección particular (antiguamente en la colección César Haucke) -fig. 5-, la pipa llameante colocada en primer plano es el único objeto con forma real, entre un despliegue de seres y elementos fantásticos que proliferan alrededor de los extraños rasgos faciales del campesino. La barretina, en nuestra opinión, quedaría reducida a una espiral que parte del vértice del triángulo agujereado que pretende ser la cabeza; si bien, Christopher Green se inclina por la interpretación esotérica de R. T. Doepel que compara esta cabeza con la del Anciano del *Zohar* (una manera de designar a Dios de los Cielos) y en cuya descripción se dice que “de la frente le sale un pelo”⁷.

En la segunda versión -fig. 6- (1925), también un lienzo relativamente pequeño, perteneciente a una colección particular cedida a la Scottish National Gallery of Modern Art de Edimburgo, la pipa ha desaparecido y la barretina queda como gran protagonista. En la tercera versión, de tamaño mucho mayor (1924. Washington. National Gallery of Art) -fig. 7-, vemos sobre un luminoso fondo amarillo, la barretina con el inconfundible color rojo aunque éste no la cubre por completo; cerca de ella, claramente identificable, una estrella azul de cinco puntas (¿una referencia a la “estelada”, la “senyera” independentista?)⁸ ha sustituido a la pipa.

La última versión⁹, de dimensiones similares a la anterior, es la más vacía y etérea de todas (1925. Estocolmo. Moderna Museet) -fig. 8-; la pipa también ha desaparecido, tan sólo podemos apreciar sobre un fondo de remolinos azules, una barretina que corona la finísima línea vertical. Las dos estrellas de cuatro puntas, una blanca y otra negra, en esta ocasión no nos parece que tengan un significado independentista¹⁰.

En opinión de Cristophe Green, los posibles significados contrarios en la obra de Miró estarían relacionados con la personalidad del artista: “... esta convergencia de temas contrarios se muestra en imágenes que invocan la persona del mismo Joan Miró. (...) En un sentido verdaderamente real puede decirse que, a partir de la década de los años

1920, Miró disuelve su subjetividad dentro de sus pinturas, produciendo imágenes que representan signos más o menos reconocibles en los que se invita a sus espectadores a reconocer sus propios sentimientos. Y sin embargo hay motivos suficientes para sugerir provisionalmente que a un cierto nivel los *Campesinos catalanes* son autorretratos desplazados”¹¹.

Unos once años después de haber acometido la serie del campesino catalán, Joan Miró volvería a evocar la figura del payés.

En esta ocasión se trata de un óleo sobre cobre: *Campesino catalán descansando* -fig. 9-, (1936. Colección Masaveu), obra, tan alejada de las anteriores, que es imposible plantear ninguna relación con ellas, salvo su título (¿lo pondría Miró o su galerista?). No hay en ella el menor rastro de los elementos comentados anteriormente: ni pipa, ni barretina, ni estrella. Un objeto extraño, con patas (una de ellas suplantada por un pequeño plumero), nos sugiere una especie de perchero flotante en el que podrían estar colgadas algunas ropas de las que el campesino se ha despojado antes de iniciar su siesta. La figura que aparece en el ángulo inferior izquierdo, ¿es el payés o es su “gos” (perro) que también descansa? Otra de las figuras flotantes se asemeja a un porrón, utensilio siempre presente en las colaciones que tenían lugar tanto en las casas como en el campo (“escalibadas” y “calçotadas”). Otro aspecto que nos llama la atención en este cobre es una aparente línea de horizonte colocada muy alta, de la que emergen una especie de pequeños cerros color ocre sobre los que se extiende algo parecido a un fragmento de arco iris.

Resulta interesante poner en paralelo las fechas de realización de todas estas obras con la situación política en aquéllos momentos.

Durante la dictadura de Primo de Rivera (septiembre 1923-enero 1930), habían sido prohibidos los signos identificativos catalanes, especialmente, la bandera independentista y las interpretaciones de himnos y canciones como *Els Segadors*, *El cant de la Senyera* o la sardana *La Santa Espina*. No ocurriría así con *L’Emigrant* (“Dolça Catalunya, patria del meu cor”), el poema de Mossen Jacint Verdaguer al que Amadeo Vives puso música y dedicó al Orfeó Català, estrenado en el Palau de la Música (del que este compositor fue cofundador junto con Lluís Millet), el 8 de abril de 1894. La razón por la que esta partitura, llena de nostalgia y amor por la tierra dejada

atrás, no estuviera prohibida por la Dictadura, puede deberse al hecho de que Vives llevaba varios años instalado en Madrid, donde triunfaba con sus zarzuelas, además de desempeñar cargos importantes en el ámbito musical (vicepresidente de la Junta de la Música; empresario de los Teatros Líricos: Zarzuela, Cómic y Eslava, y presidente de la Sociedad General de Autores)¹².

El 27 de marzo de 1993, *Els Segadors* fue designado himno oficial de Cataluña.

El texto de este himno provenía de un romance popular del siglo XVII, que fue recogido por el filólogo Manuel Milà i Fontanals en su *Romancerillo catalán* (1853). Se trata del llamamiento en defensa de la libertad de un pueblo, y recoge los hechos acaecidos durante la sublevación de Cataluña contra Felipe IV, el llamado “Corpus de sangre” (7 de junio de 1640), día de la entrada de los campesinos en Barcelona. En 1892, el compositor y folclorista Francesc Alió i Brea escribió la música, adaptando la melodía de una canción popular entonada en aquella guerra. Pero recientemente, la sombra del plagio acecha a dicha melodía. El enorme parecido con una plegaria hebrea del siglo XV: *Ein K’eloheinu* (No hay nadie como nuestro Dios), que los judíos entonan frecuentemente al final del “Shacharit”, la plegaria matinal, ha ocasionado una gran polémica¹³.

Desde finales del siglo XIX, *Els Segadors* quedaría convertido en símbolo de la identidad catalana¹⁴.

El texto actual, mucho más exaltado y reivindicativo, fue escrito por el poeta, traductor y tipógrafo, Emili Guanyavents i Janè, en 1899.

<i>Catalunya, triomfant,</i>	Cataluña, triunfante,
<i>tornarà a ser rica i plena!</i>	volverá a ser rica y plena!
<i>Endarrera aquesta gent</i>	¡Atrás esta gente
<i>tan ufana i tan superba!</i>	tan ufana y tan soberbia!
<i>Bon cop de falç!</i>	¡Buen golpe de hoz!
<i>Bon cop de falç, defensors de la terra!</i>	Buen golpe de hoz, ¡defensores de la tierra!
<i>Bon cop de falç!</i>	¡Buen golpe de hoz!
<i>Ara és hora, segadors!</i>	¡Ahora es hora, segadores!
<i>Ara és hora d'estar alerta!</i>	¡Ahora es hora de estar alerta!
<i>Per quan vingui un altre juny</i>	Para cuando venga otro junio

esmolem ben bé les eines!

Tornada

Que tremoli l'enemic

en veient la nostra ensenya:

com fem caure espigues d'or,

quan convé seguem cadenes!

Tornada

!afilemos bien las herramientas!

Estribillo

Que tiemble el enemigo

al ver nuestra enseña:

como hacemos caer espigas de oro,

!cuando conviene segamos cadenas

Estribillo

El Segador, el payés catalán con la hoz amenazante en actitud revolucionaria que pretendía simbolizar la unidad de todo un pueblo en lucha, fue la obra que Joan Miró concibió para el pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937, inaugurada en julio de ese mismo año. Se trataba de un mural de más de cinco metros de altura integrado por seis paneles: Esta obra desapareció tras clausurarse la exposición y desmontarse el pabellón de la República Española¹⁵.

Otro símbolo de la identidad catalana es la sardana *La Santa Espina*. Curiosamente, se trata de una de las piezas musicales de la obra lírico-escénica (en Cataluña se evitaba darle el nombre de “sarsuela”, término éste, trasladado a un plato típico de pescado), en tres actos, del mismo título, estrenada en Barcelona, el 19 de enero de 1907, con música de Enric Morera y libreto de Angel Guimerá. Esta danza tradicional catalana, formaba parte del tercer acto y enseguida se hizo muy popular, independizándose de la obra musical.

I canta a dintre de la terra

el passat ja mai passat,

i jorns i nits, de serra en serra,

com tot canta al Montserrat.

Som i serem gent catalana

tant si es vol com si no es vol,

que no hi ha terra més ufana

sota la capa del sol.

Y canta dentro de la tierra

el pasado nunca pasado,

y días y noches, de sierra en sierra,

como todo canta al Montserrat.

Somos y seremos gente catalana

tanto si se quiere como si no

que no hay tierra más ufana

bajo la capa del sol.

Otra pieza coral, destinada a ser el himno del Orfeó Catalá, *El Cant de la Senyera*, compuesta por Lluís Millet que se había basado en un texto de Joan Maragall, ha devenido, así mismo, en símbolo de la identidad catalana. Su estreno tuvo lugar en la abadía de Montserrat, el 11 de octubre de 1896. A pesar de la prohibición durante la época franquista, su interpretación, en 1960, por parte del público del Palau de la Música Catalana, fue el elemento central de los llamados “Sucesos del Palau de la Música”

Tornada:

Al damunt dels nostres cants
aixequem una Senyera
que els farà més triomfants.
Au, companys, enarborem-la
en senyal de germandat!
Au, germans, al vent desfem-la
en senyal de llibertat.
Que voleï! Contemplem-la
en sa dolça majestat!

Tornada

Oh bandera catalana!,
nostre cor t'és ben fidel:
volaràs com au galana
pel damunt del nostre anhel:
per mirar-te sobirana
alçarem els ulls al cel.

Tornada

I et durem arreu enlaire,
et durem, i tu ens duràs:
voleiant al grat de l'aire,
el camí assenyalaràs.
Dóna veu al teu cantaire,
llum als ulls i força al braç.

Tornada

Estribillo:

Por encima de nuestros cantos
alcemos una Senyera
que les hará mas triunfantes.
¡Venga, compañeros, enarbolémosla
en señal de hermandad!
Venga, hermanos, al viento despleguémosla
en señal de libertad.
!Que ondee! ¡Contemplémosla
en su dulce majestad!

Estribillo

¡Oh bandera catalana!,
nuestro corazón te es bien fiel:
volarás como ave galana
por encima de nuestro anhelo:
para mirarte soberana
alzaremos los ojos al cielo.

Estribillo

Y te llevaremos por doquier en alto,
te llevaremos, y tú nos llevarás:
flameando a voluntad del aire,
el camino señalarás.
Dale voz a tu cantor,
luz a los ojos y fuerza al brazo.

Estribillo

No nos cabe duda, de que cuando Joan Miró inició la serie del campesino catalán, no sólo se proponía distanciar su pintura de la realidad e ir desprendiéndose de manera progresiva de elementos y detalles, buscando desembocar en el vacío, sino que también pretendía defender la identidad catalana a través de símbolos sustitutorios.

Como expone Jacques Dupin, en esta evolución se habría pretendido: “... extraer el signo que está oculto dentro de cada forma, liberar el signo de su matriz de representación realista, dejarlo desnudo, y darle ocasión de respirar.”¹⁶.

Teniendo presentes todos estos aspectos de reivindicación de una nacionalidad, analizaremos detenidamente nuestro *Campesino catalán con guitarra*:

Apenas delineada, vemos una figura humana con el corazón invertido y las piernas formando una M (¿de Miró?)¹⁷. Esta forma esquematizada será utilizada de nuevo por el artista en *La siesta* -fig. 10- (1925. París. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), si bien, en este último cuadro, la figura se nos presenta enormemente reducida y desprovista de corazón.

Vemos también en nuestro lienzo una pipa, de la que sale una enorme llamarada flanqueada por cuatro estrellas, una barretina y una irreconocible guitarra en forma de ¿mariposa? ¿riñón?¹⁸ o ¿es el proceso de mitosis de una ameba a punto de dividirse en dos? Todo ello sucede sobre un fondo azul intenso aunque sombreado en algunas zonas¹⁹, color constantemente presente en la obra de Miró, ya sea, cobalto, de ultramar (“atzur” en catalán), celeste, e incluso lunar; todos ellos, resultado del continuo contacto con el mar y el cielo de su tierra natal a lo largo de toda su vida²⁰.

En nuestro cuadro, como en tantos otros del artista, no existe ninguna referencia espacial. Lo representado queda reducido a unas escasas líneas negras de diferente grosor que configuran el cuerpo del campesino y lo que podría ser el mástil y el clavijero de la guitarra, junto con un reducido número de objetos flotantes para los que el pintor sólo ha utilizado tres colores: blanco, amarillo y rojo. Tan escasos elementos potencian la simplificación pretendida por Miró.

En otras dos obras del pintor, volvemos a encontrar representada la guitarra. En ambas ocasiones, el instrumento es más fácilmente identificable. En la primera de ellas, *El Carnaval de Arlequín* -fig. 11- (1925. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery)²¹, un extraño muñeco con resorte sostiene con su mano izquierda una pequeñísima guitarra en

la que está representada la boca, el mástil y el clavijero; estos dos últimos, similares a los de nuestro campesino catalán pero, en esta ocasión, el artista añade, además, dos clavijas que coloca sobre el mástil. Junto al instrumento aparece representado un doble pentagrama; en la pauta está indicada la clave de sol y como armadura de clave aparece un sostenido colocado en el espacio correspondiente al mi, mientras que en la inferior, hay colocadas tres corcheas que no sabemos a qué notas corresponden pues el pintor no ha indicado la clave; de cualquier forma, no se trataría de una partitura para guitarra. Hay otro aspecto curioso en este muñeco-resorte: con su mano izquierda parece agitar una pequeñísima bandera española (¿una burla?).

La segunda obra en donde aparece una guitarra fue realizada tres años más tarde. Se trata de *Interior holandés II*. (1928. Venecia, Peggy Guggenheim Collection).

En 1928, Miró había comenzado a “imitar” a los maestros de la edad de oro holandeses, atraído por los detalles simbólicos de su pintura (quizás por sentirse hermanado con ese mismo carácter anecdótico y simbólico de su propia obra).

En mayo de ese mismo año, el pintor había realizado un viaje de dos semanas a los Países Bajos que dio como resultado tres cuadros de escenas holandesas además de una serie de retratos, tan esquematizados éstos últimos, que algunos se acercan a la caricatura²².

El pintor adquirió en su viaje, dos tarjetas postales en color de dos cuadros de la colección permanente del Rijksmuseum²³ que le servirían de modelo para su serie *Interiores holandeses*, que algunos meses más tarde, reinterpretaría con su propio lenguaje en su taller de Mont-roig.

En *Interior holandés II*, Miró ha recreado la escena de *Niños enseñando a bailar a un gato (La clase de baile)* de Jan Havicks Steen -fig. 12- (h. 1660-1679. Amsterdam. Rijksmuseum), sin omitir ninguno de sus elementos, ya sean personajes, animales u objetos, aunque transformados en formas fantásticas o reducidos de tamaño (en el tratamiento cromático se apartará por completo del modelo). Pero al artista no le bastaba con que la flauta dulce del interior holandés (que en su cuadro se parece más a una corneta), o el laúd (que en el cuadro de Steen aparece colgado en la pared), fueran los únicos instrumentos que animaran al gato a bailar: nuestro artista añade, además, una guitarra y la coloca en el lugar que venía ocupando el laúd de Steen, mientras que a éste último instrumento lo abandona sobre el suelo²⁴.

Ante la imposibilidad de efectuar un análisis del instrumento que Joan Miró puso en manos de su campesino, nos vamos a centrar en las obras para guitarra que fueron compuestas en la década de 1920.

Es preciso reconocer, en primer lugar, que desde el siglo XVIII, el desarrollo de la “gran guitarra”, la guitarra de concierto, pasó por Cataluña, iniciándose con Fernando Sor y continuando con Francisco Tárrega y Miguel Llobet; pero, debemos tener presente también, que cuando Miró piensa en una guitarra como objeto usual en la vida de los “pagèsos” de Mont-roig, la música que éstos podrían interpretar, no sería la escrita por aquellos grandes compositores catalanes. Por otra parte, por nuestro conocimiento de la vida rural del Baix Camp, de su historia y de sus gentes²⁵, nos extraña que los habitantes de esa comarca tocasen la guitarra. En nuestra opinión, lo que sería más probable es que algunos campesinos utilizasen instrumentos autóctonos, es decir, los que integran una “cobla”²⁶, concretamente, los que configuraban las llamadas “cobles rústiques”, integradas por: el “flabiol” y el “tamborí” junto con la “tenora” que había sustituido al “sac de gemecs” (gaita), y el “tible” o “tarota”²⁷.

Es posible que Miró tuviese “in mente” la imagen de una guitarra por haberla visto frecuentemente durante su estancia en París, ya que este instrumento era habitual encontrarlo en los talleres de los pintores españoles (tal como muestra la fotografía de la habitación-estudio de Picasso en el *Château-Lavoire*, exhibida actualmente en el edificio tras su reconstrucción).

Pero debemos traer aquí, una interesante teoría de Rosa María Malet. La directora de la Fundación Joan Miró de Barcelona, plantea que, en lugar de un campesino catalán, se trataría de un campesino valón, cuyas estrafalarias aventuras relató Guillaume Apollinaire en uno de sus “cuentos azules” (de ser así, ¿por qué Miró quiso adornarle con una barretina?).

El interés del pintor por los escritores y poetas surrealistas ha sido constatado en diversas ocasiones²⁸. Antes de su primer viaje a París, Miró ya había leído a Apollinaire. Cuando se instala en la rue Blomet, entabla amistad con el grupo de escritores que vivían en esa misma calle, lo que sin duda llevó a que su interés por el poeta de las divertidas extravagancias y sorprendentes fantasías se agrandase todavía más.

“ Que vlo-ve?” es uno de los cuentos de *L'Hérésiarque et Compagnie* (1910), de Apollinaire que comienza así:

La guitarra de Que vlo-ve? Era un poco de viento del que gime siempre en las Ardenas de Bélgica... Que vlo-ve?, compadre de los jabalíes, primo de las liebres, de las ardillas, iba por el camino bordeado de robustos y torcidos árboles, rascaba el encendedor para encender su pipa... “cuando se encontró con cuatro jóvenes. Con uno de ellos, después de haber estado bebiendo péket, el aguardiente de las Ardenas, acabó a cuchilladas, a causa de una hostelera cuyos favores pretendían ambos. Que vlo-ve?, que resultó vencedor, remató a su víctima cortándole un brazo. Cogió la extremidad, una vez separada del cuerpo, y se la introdujo en el bolsillo central de su casaca”. Que vlo-ve? hundió el brazo del que colgaba la mano como una hermosa flor. “La mujer se acercó a Que vlo-ve? y se abrazaron”, pero el brazo del muerto, sobresaliendo del bolsillo, tieso y semejante a un tallo florido con cinco pétalos, se interpuso entre ellos. “La sangre que brotaba del cadáver fluía hacia la puerta. La hostelera temía la llegada de los carabineros. Que vlo-ve? escapó”. Tras abrir la puerta con brusquedad, se alejó corriendo por el camino (...) Asiendo la guitarra, rasgueaba su canto de muerte. Caminando y tocando, miraba las estrellas habituales, en las que palpitaban destellos versicolores.

Es espectador de la escena Guyaume -alter ego de Apollinaire-, el poeta *que tenía el don de la obicuidad, que cuando había bebido, explicaba cuentos azules*²⁹.

Dejamos en el aire la duda de si se trata de la guitarra de un campesino catalán o si es la de un campesino valón, para aproximarnos a este instrumento a través del análisis de la producción de las páginas que fueron escritas en los años cercanos a la fecha de realización de nuestro cuadro.

En primer lugar, debemos señalar que casi todas aquéllas obras fueron dedicadas al extraordinario guitarrista, Andrés Segovia.

Recordemos que, en torno a 1919, se había iniciado un proceso de renovación del repertorio guitarrístico que cambió la historia del instrumento; proceso impulsado, en gran medida, por el gran concertista de Linares³⁰.

Segovia había presentado, en 1922, en el madrileño teatro de la Comedia, la que se ha señalado como la primera obra que un compositor no guitarrista escribe para guitarra: *Danza*, de Federico Moreno Torroba, pieza que tiempo después cerraría su *Suite*

castellana. En ese mismo concierto, presentó otra pieza pionera del nuevo repertorio: *Romanza*, de José María Franco, quien le dedicaría también otra titulada, *De Andalucía*. Al año siguiente, en ese mismo teatro, tuvo lugar un histórico concierto celebrado el 17 de diciembre, en donde estrenó *Sevillana*, de Joaquín Turina, *Sonatina*, de Federico Moreno Torroba y la desaparecida, *Peacock-pie*, de Ernesto Halffter³¹.

Enseguida, compositores de toda España desearon que el extraordinario guitarrista estrenase sus obras.

Así ocurrió con *Catalanesca*, del gran violonchelista y compositor catalán, Gaspar Cassadó, escrita en torno a 1924, junto con otras piezas para guitarra: *Canción de Leonardo*, *Sardana Chigiana*, *Preámbulo y Sardana*, y *Leyenda Catalana*. En todas ellas, Cassadó ha evocado el ritmo y las líneas melódicas de la sardana, incluso en la *Canción de Leonardo*, compuesta, sin duda, con motivo del nacimiento, en 1923, del segundo hijo de Segovia, Leonardo Segovia Portillo³².

El también catalán, Jaume Pahissa, le dedicaría, *Cançó en el mar*, y el violinista, compositor y director de orquesta donostiarra, Pedro Sanjuan, su única obra para guitarra, *Una leyenda*, página llena de nostálgicas reminiscencias del célebre *Capricho árabe* de Tárrega, aunque Segovia nunca llegó a interpretarla pues la consideró demasiado cargada de aromas “alhambristas”.

Los compositores madrileños, Adolfo Salazar y María Rodrigo, también le dedicaron sendas páginas.

Adolfo Salazar le dedicó su *Romancillo* y, en su faceta de crítico musical del diario madrileño *El Sol*, brindó los más encendidos elogios al guitarrista:

“Ante un público tan abundante como lleno de expectación, reaparece el guitarrista Andrés Segovia en la Sociedad de Cultura Musical, después de un viaje en triunfo por tierras de América. Sabido es que el resurgimiento del arte de la guitarra, en el cual Segovia ha intervenido de un modo tan importante, llega en el momento actual a un punto de plenitud como madurez artística y como interés público...”³³.

“A Andrés Segovia con afecto y admiración” es la dedicatoria que figura en la partitura, *Coplas de España* de la pianista, compositora y pedagoga, María Rodrigo, escrita en enero de 1924 (el 15 de febrero de 2013, en Córdoba, Javier Riba ha incluido en su recital “Aljibe de Madera: homenaje a Andrés Segovia”, el estreno absoluto de esta obra que permanecía inédita en el archivo de Segovia).

La primera obra para guitarra de José Gonzalo de Zulaika y Arregui, más conocido como Padre Donostia, escrita en 1925, fue el "zortziko" *Errimina* (Nostalgia); si bien, el lenguaje modal de esta pieza, abundante en disonancias con alguna sugerencia de rasgueo, apuntaba hacia unas modernidades que no fueron del agrado de Segovia quien, en agosto de 1927, escribiría al sacerdote capuchino lo siguiente:

"...la obra que usted me ha dedicado, que es muy bella y muy fina en el piano, no va bien en la guitarra. Queda demasiado escueta, porque hay que reducir mucho. Sería pues preferible que me hiciera usted otra, y conste que renuncio a ella con pena y después de haber intentado lo imposible por acomodarla al caprichoso instrumento"³⁴.

El Padre Donostia escribiría tiempo después otras obras para guitarra que han quedado inéditas. Ninguna de ellas la volvió a dedicar al guitarrista. En 1947, en el número 2 de la revista inglesa *Guitar Review* se publicó una transcripción del preludio *Oñazez* (Dolor), el sexto número de los *Preludios vascos* para piano. Andrés Segovia incluyó el arreglo de *Oñazez* en su repertorio y llegó incluso a realizar una grabación del mismo en 1962⁽³⁵⁾.

Volvemos nuestro pintor catalán para detenernos en su faceta de creador de escenografías y vestuarios para ballet³⁶.

Miró, al igual que Picasso, Dalí y otros muchos pintores de la época, fue requerido para colaborar en diversas producciones de ballet³⁷.

En la primera de ellas, tal como había sucedido en los primeros estrenos de Picasso y Dalí, Miró no se libraría del escándalo.

En 1926, Serge Dhiaguilev, aconsejado por Picasso, encargó a Joan Miró y Max Ernst, los decorados y el vestuario del ballet *Romeo y Julieta*, espectáculo que pretendía ofrecer una versión paródica del drama de Shakespeare. El libreto corría a cargo de Boris Kochno, secretario, consejero y amante de Dhiaguilev; la música había sido escrita por el compositor y director de orquesta inglés, Constant Lambert, cuyo retrato había pintado su amigo Christopher Wood³⁸. Bronislava Nijinska, maestra de baile y coreógrafa de la compañía por aquéllos años, fue la encargada de la coreografía, aunque no supo captar el aspecto irónico con que se pretendía presentar la obra de Shakespeare e hizo una versión demasiado realista. Como primeros bailarines no podían ser otros que la pareja estrella de la época: Tamara Karsavina y Serge Lifar.

Poco antes del estreno, Constant Lambert escribía lo siguiente en una carta dirigida a su madre:

“Al llegar (...) me encontré que la primera función era dos ó tres días más tarde y en vez de presentar el ballet sin decorados, Dhiaguilev había escogido a una pareja de pintores de tercera categoría que formaban parte de un grupo de imbéciles llamados ‘surrealistas’. No existen palabras para expresar lo monstruoso que es el decorado”³⁹.

El estreno tuvo lugar el 4 de mayo en Montecarlo. Pocos días después, el 18 de mayo, los surrealistas boicotearon el estreno en París, en el teatro Sarah Bernhardt⁴⁰.

Un año más tarde, el 12 de mayo de 1927, *Romeo y Julieta* se estrenó en Barcelona, en el Gran Teatro del Liceo. Dos meses después, el 4 de julio de 1927, se inauguraba en Londres, la exposición, *Serge Lifar's Collection of Modern Painting*. Chelsea, Londres. The New Chenil Galleries, Town Hall; en la que se exhibían cinco obras de Miró relacionadas con este ballet.

El segundo trabajo de Joan Miró como escenógrafo fue para la compañía continuadora de los Ballets Rusos, el Ballet Ruso de Montecarlo⁴¹, para el que creó el telón, los decorados y el vestuario de *Jeux d'enfants*, ballet en un acto, con libreto de Boris Kochno⁴², música de Georges Bizet (a partir de la pieza del mismo título para dos pianos que el compositor francés había escrito en 1871), y coreografía de Leonidas Massine. La “première” tuvo lugar en Montecarlo, el 14 de abril de 1932.

Para Joan Miró, fue ésta una experiencia que le permitió anticipar su intención de unir volumen y cromatismo. Del trabajo como escenógrafo pudo surgir su interés por la escultura, tarea que acometería a partir de los años sesenta⁴³.

Jeux d'enfants se estrenó en Barcelona, un año después, el 18 de mayo de 1933, en el Gran Teatro del Liceo, obteniendo un gran éxito que recogieron las críticas de *La Publicitat* y *La Veu de Catalunya*. En este último diario, en la reseña aparecida el día 20 de ese mismo mes, J. LL. comentaba lo siguiente:

... aquest deliciós ballet no és una altra cosa que una admirable ponderació de volums i colors. Joan Miró és el veritable heroi d'aquesta fina i delicada creació, juga amb les figures, amb els objectes, amb els colors amb un joc apassionat i ardit. Juga net i juga a fons. Val dir que Massine el secunda admirablement i completa amb el marvellós arabesc dels seus moviments el somni i la visió del pintor. (“...este delicioso ballet no es

otra cosa que una admirable ponderación de volúmenes y colores. Joan Miró es el verdadero héroe de esta fina y delicada creación, juega con las figuras, con los objetos, con los colores con un juego apasionante y atrevido. Juega limpio y a fondo. Se puede decir que Massine le secunda admirablemente y completa con el maravilloso arabesco de sus movimientos el sueño y la visión del pintor”⁴⁴.

A pesar del gran éxito obtenido con este ballet, los siguientes proyectos escenográficos de Miró no llegaron a hacerse realidad.

A finales de los años veinte, la idea de un ballet “mecánico”, *Le Jour*, no pudo llevarse a término: “...una dansa conjunta de construccions antropomòrphiques, vagament abstractes, i de corsos (sic) de ballarins” (una danza conjunta de construcciones antropomórficas vagamente abstractas y de cuerpos de bailarines)⁴⁵.

Otro proyecto frustrado, un ballet surrealista en el que Miró trabajó durante los años 1934 y 1935, fue *Ariel*. La producción contaba con la participación de otros dos artistas catalanes, el compositor Robert Gerhard y el poeta Josep Vicenç Foix. La partitura de Gerhard quedaría completada, estrenándose, en versión sinfónica, en Barcelona, el 19 de abril de 1936, en el marco del Festival Internacional de Música Contemporánea.

En junio de 1936, por iniciativa de los Ballets Rusos de Montecarlo, Miró emprendió otro proyecto, *Les feux de la Saint Jean*, a partir del espectáculo a solo *Arlequí* (1935). El ballet estaba coreografiado por Joan Magrinyá, con música de Robert Schuman y textos de Josep Vicenç Foix pertenecientes a sus libros, *Gertrudis* (1927) y *KRTU* (1932). La presentación de este espectáculo, cuyo libreto recoge la celebración del triunfo de Eros en el solsticio de verano, del que era autor Ventura Gassol, quedó interrumpida por el comienzo de la guerra civil española.

No será hasta casi cuatro décadas después, cuando el pintor catalán vuelve a intentar plasmar sus inquietudes estéticas en un espectáculo de danza.

En 1973, surgiría un nuevo proyecto: el ballet-pantomima, *L’Oeil-Oiseau* (en el primer acto, el “Ojo” se aparece al sexteto de bailarinas que con sus evoluciones terminan por formar la palabra “Oiseau”), en el que Patrice Mestral se haría cargo de la música, Joseph Lazzini de la coreografía y Jacques Dupin del libreto que incluía poemas de Paul Éluar⁴⁶, André Breton, René Clair, Jacques Prévert, Michel Leiris, Raymond Quenau y Tristan Tzara, todos ellos, dedicados a Miró. Sin embargo, este ballet no llegó a representarse hasta 1981, reelaborado y modificado, con el título, *Miró, l’ucello luce*. Se estrenó el 21 de octubre de ese año, en Venecia, en el teatro de La Fenice. La música,

para esta ocasión, había sido compuesta por Sylvano Bussotti y la coreografía corrió a cargo de Joseph Russillo.

En una entrevista que Georges Charbonnier mantuvo con el pintor catalán, éste le confesó lo siguiente:

“... el ballet me interesa mucho. He hecho *Jeux d'enfants* y espero tener ocasión de hacer otros. El ballet es una manera de hacer entrar -que es lo que me interesa- en contacto directo, físico con el público. Me gustaría hacer yo mismo el argumento. Y como músico me hubiera gustado Bela Bartók o Schönberg. Por otra parte, el ballet es el tipo mismo del arte colectivo”⁴⁷.

No queremos referirnos únicamente a las colaboraciones de Joan Miró con los espectáculos de ballet; es importante también, aproximarnos a las relaciones que se establecieron entre el pintor y la música.

La obra de Miró, durante el pasado siglo, ha sido fuente de inspiración para toda una serie de compositores⁴⁸. Al comienzo de este estudio (véase nota 10), hemos aludido, a los gustos musicales del pintor que durante su estancia en Varengeville-sur-Mer, confesaba su preferencia por Bach y Mozart⁴⁹. Las referencias a ambos músicos auguran, en opinión de Germán Gan Quesada: “... una búsqueda de equilibrio entre la construcción formal rigurosa del compositor barroco y el vuelo melódico del salzburgués”⁵⁰. Este autor ha extraído una serie de ejemplos en donde los títulos de algunos de los cuadros de Miró, son similares o están muy próximos a determinadas obras musicales. Así: *Le réveil des oiseaux I* (1965. Colección. K. Katsuta), podría ser el trasunto plástico de la homónima pieza de Oliver Messiaen para piano y orquesta (h. 1953). El aguafuerte y aguatinta sobre papel Arches, *Sonatine I* (1966. París, Galería Maeght), podría compararse con la obra para piano del mismo título de Maurice Ravel (1905). Con la sinfonía coreográfica *Daphnis y Chloé* (1909-1911), de este mismo compositor, podría relacionarse el primer grabado del mismo título que realizó el pintor hacia 1933, para la revista *Minotaure*. Entre diciembre de 1965 y febrero de 1966, están fechados los óleos, *Musique du crépuscule I-VI*. Gan Quesada se pregunta a qué música pretenden aludir y plantea además, si podría existir una relación entre la serie de aguafuertes y aguatinas, *Archipel sauvage I-VI* (1970) y la colección de piezas

Archipels I-V del compositor francés André Boucourechliev, escritas entre 1967 y 1970⁽⁵¹⁾.

En los meses anteriores a la guerra civil española, Miró colaboró con Edgard Varèse (al que había conocido en París en 1932), en un proyecto para un festival de tinte político: *Le Quatrième Internationale des Arts*, patrocinado por la ADLN catalana (Amics de l'Art Nou), en el que debía estrenarse una obra sinfónico-coral del compositor titulada, *Espace*. Esta iniciativa se frustró ante la crítica situación del país.

Finalmente, en 1950, a propuesta del director Thomas Bouchard, la colaboración entre los dos artistas pudo llevarse a término. Se trata del documental *Around and about Joan Miró*, producido en 1955 y estrenado en octubre de ese año en el Fogg Museum de Cambridge⁵² para el que Varèse supervisó la selección de fragmentos musicales pertenecientes a Cabezón, Albéniz y Granados, a los que se unen otros fragmentos de música antigua y del folklore catalán, además de un breve episodio de música electroacústica en el que el compositor muestra su concepto de “sonido organizado” creando una banda sonora que ilustra las imágenes de la procesión nocturna del Jueves Santo, en la localidad bajo-ampurdanesa de Verges⁵³.

A partir de los años 1954-1955, el compositor húngaro, György Ligeti, comienza a interesarse por la pintura moderna. Son las obras de Paul Klee y, especialmente, de Piet Mondrian y de Joan Miró, las que más le atraen: *Ce n'est pas seulement la musique qui m'a influencé, mais beaucoup d'autres choses; la peinture moderne que je connaissais d'après les livres, surtout, Paul Klee et Miró*. (“No ha sido solamente la música lo que me ha influido, sino muchas otras cosas: la pintura moderna que conocía a través de los libros, sobre todo Paul Klee y Miró”)⁵⁴.

En *Artikulation* (1958), obra pionera en el campo de la música electroacústica, Ligeti experimentó asociaciones visuales con el “mundo caprichoso de Miró, con sus figuras invertidas, sus brillantes manchas de color, casi de dibujos animados, y su mezcla de elementos humorísticos y siniestros”⁵⁵.

Además de las composiciones a las que acabamos de referirnos en torno a la figura y la obra de Joan Miró, Germán Gan Quesada ha recopilado otras quince más escritas por compositores españoles y extranjeros⁵⁶.

Nos vamos a detener únicamente en dos de ellos: el catalán Josep María Mestres-Quadreny y el japonés Toru Takemitsu. La relación artística de ambos con el pintor se prolongaría más allá de la muerte de este último.

Mestres-Quadreny comenzó dedicándole la obra *Triade per a Joan Miró* (1961-1962), cuyo tercer movimiento, “Tres moviments per a orquestra” es el resultado de la ejecución simultánea de los dos anteriores, “Musica de cambra I” y “Musica de cambra II”, con la correspondiente suma de los instrumentos que intervienen en ambas⁵⁷. A la década de los sesenta pertenecen: la partitura para piano incluida en el proyecto colectivo *Cop de poma* (1961), un libro-objeto de edición limitada que contaba con cinco variaciones de un mismo aguafuerte de Miró y en el que también participaban, Joan Brossa, Antoni Tapiès, y Moisès Villèli, y el *Trío para cuerda*, coincidiendo con el setenta y cinco cumpleaños del pintor. Los títulos de los tres movimientos del trío están claramente ligados a algunos de los cuadros de Miró: 1er. mov. “Femmes, oiseaux, gottes d’eau, étoiles”; 2º mov. “L’oiseau au plumage déployé vole vers l’arbre argenté” (título de un cuadro de 1953, colección particular); 3er. mov. “L’oiseau joint son chant a les tendresses de la femme à la gorge tournée sur le soleil” (este último, recuerda a los largos títulos que, en ocasiones, fueron utilizados por el pintor).

De la década de los noventa son: *Sonades de la nit de vidre* (1992), para vibráfono, marimba y piano, *Acció musical per a Joan Miró* (1993), con texto y acción de Joan Brossa, para mezzo-soprano, recitador, ilusionista, 4 pianos, flauta, clarinete, guitarra, arpa y cinta, y *Constellacions* (1995), para flauta, violín violonchelo y piano.

Otra composición de Mestres-Quadreny relacionada con Miró es la banda sonora del documental realizado por el fotógrafo Francesc Català-Roca, que recoge el proceso de creación del mural de cerámica para el edificio de la empresa IBM, en Barcelona, que el pintor realizó en 1976, junto con Joan Gardy Artigas, hijo y ayudante del gran ceramista Josep Llorens Artigas⁵⁸. (Actualmente, este mural está expuesto en la Sala de la Cúpula del Museo Nacional de Arte de Cataluña).

La admiración de Toru Takemitsu por Miró le llevaría a dedicarle tres de sus obras, aunque la tercera de ellas quedaría inacabada.

En otoño de 1966, Miró había viajado por primera vez a Japón con motivo de la exposición antológica de su obra en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio y en el Museo de Arte Moderno de Kyoto⁶⁰. Cuatro años después realizaría el mural cerámico para la Exposición Universal de Osaka. Es en esta ciudad donde conoció a

Toru Takemitsu, quien, como homenaje póstumo al pintor, en 1984, le dedicó su doble concierto para oboe d'amore, guitarra y orquesta, *Vers l'arc en ciel, Palma*, cuyo título está tomado de uno de los gouaches del pintor de la serie *Constellations* (ver nota 10). En esta obra se alternan elementos tonales occidentales y sonoridades pentatónicas características de la música japonesa junto con armonías derivadas de la afinación por cuartas de las cuerdas de la guitarra⁵⁹. Hacia el final de la partitura, como evocación de las raíces culturales del pintor, se puede reconocer la melodía de la canción popular catalana, *La Filadora*⁵⁷.

La pieza para guitarra de 1993, que Takemitsu tituló *Equinox*, está inspirada en la pintura de espacios vacíos y elementos simbólicos de Miró. Tres años después, moría el compositor dejando inconclusa una obra orquestal encargada por la BBC, cuyo título estaba previsto que fuera: *Comme la sculpture de Miró*.

Antes de finalizar este estudio, volvemos a nuestro *Campesino catalán con guitarra* para recordar que, junto a la serie de las “cabezas” y los dibujos preparatorios del artista, le fue dedicada la exposición, *Contextos de la colección permanente - Joan Miró: Campesino catalán con guitarra, 1924*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Octubre 1997-Enero 1998.

Así mismo, dos de los cuadros a los que hemos hecho alusión, *Paisaje catalán (El cazador)* y *Campesino catalán descansando*, fueron cedidos para su exhibición en la exposición, “*Miró: tierra*”, celebrada en Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Junio-Septiembre 2008.

NOTAS

1. J. Mink: *Miró*. Trad. C. Caramés. Taschen. Colonia, 2000, p. 31. Véase también: R. S. Lubar: *La Mediterrània de Miró: concepció d'una identitat cultural*. Fundació Joan Miró - Leonardo Arte. Barcelona, 1993; M. Rom; *Joan Miró i Mont-roig: pal de ballarí (1911-1929)*. Arola. Tarragona, 2012.
2. Véase, “Memories of the Rue Blomet”, en J. Miró: *Selected Writings and Interviews*, transcripción de J. Dupin, 1977. Ed. M. Rowell. Londres, 1987, pp. 100-101.
3. J. Mink, *op. cit.*, p. 41.
4. A. González García: “De cómo Joan Miró llegó a París y fue engañado por los surrealistas”, *el Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Ed. Miguel Ángel García. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2000, p. 131.
5. F. Trabal: “A Conversation with Joan Miró”, en M. Rowell (ed.), *op. cit.*, pp. 92-93.
6. C. Green: “Un campesino catalán entre los campesinos catalanes: El ‘‘Campesino catalán con guitarra’’ de Miró y la serie del campesino catalán de los años 1924-1925”. Catálogo de la Exposición *Campesino catalán con guitarra, 1924*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Octubre 1997-Enero 1998. pp. 11-12.
7. *Ibid.* pp. 19-20.
8. Si bien lo habitual en la “estelada” es la estrella blanca sobre el triángulo azul, también existen “esteladas” con: la estrella roja sobre triángulo amarillo (Esquerra Catalana dels Treballadors); estrella amarilla sobre triángulo rojo (marxista-leninista PCi); estrella roja y el triángulo negro (anarquista); estrella roja sobre triángulo blanco (PSAN -Partit Socialista d’Alliberament Nacional dels Països Catalans-). En la década de los 60 del siglo XX, dentro de la sección universitaria del PSAN, en algunas manifestaciones los estudiantes utilizaron una “estelada” con la estrella azul sobre triángulo blanco. Sobre la historia y la utilización de la “estelada”, véase, J. Crexell. *Origen de la Bandera Independentista*. El Llamp (La Rella). Barcelona, 1984.
9. Sobre el apunte de este cuadro realizado en una página del periódico parisino *Le Matin*, así como la posibilidad de que los textos que aparecen en dicha página tengan algún significado. Véase: C. Green, *op. cit.*, pp. 17-18.
10. La estrella negra volverá como protagonista en *La estrella matinal* (1940, Barcelona. Fundació Joan Miró). Esta obra, que pertenece a la serie de 23 gouaches

sobre papel, *Constellations*, fue iniciada por Joan Miró en 1939, durante su estancia en Varengeville-sur-Mer, y finalizada en 1941, en Mallorca y en Mont-roig. *La estrella matinal* es una de las obras más destacadas de la serie calificadas por W. Erben como mapas astrales: “Estos pequeños cuadros recuerdan a mapas astrales, representaciones de espacios cósmicos”. (W. Erben: *Miró*. Taschen. Colonia, 2004, p.103). Los años de realización de la serie, coinciden con la crisis vital que sufrió el artista en el período que enlaza el final de la Guerra Civil española con el principio de la Segunda Guerra Mundial: Véase, J. Dupin: “Varengeville y las constelaciones, 1939-1941” en *Joan Miró*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1993, pp. 237-255. Con motivo del centenario del nacimiento del pintor, tuvo lugar en Madrid, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la exposición, *Joan Miró. Campo de estrellas* (enero-marzo 1993). La inspiración musical en estas obras donde los elementos flotan suspendidos en un espacio vacío, sin puntos de referencia, fue fundamental, tal como explicó el propio artista: “En Varengeville-sur-Mer, en 1939, empezó una nueva etapa en mi obra que tuvo sus fuentes en la música y en la naturaleza. Sentí un profundo deseo de escapar. Me encerré adrede dentro de mí mismo. La noche, la música y las estrellas comenzaron a desempeñar un papel para sugerir mis cuadros. La música siempre me había atraído, y ahora, en este período, la música empezó a tomar el papel que la poesía había desempeñado al principio de los años veinte; especialmente Bach y Mozart, cuando volví a Mallorca con la caída de Francia.” J. Miró - J. J. Sweeney: *Joan Miró. Escritos y Conversaciones*, ed. M. Rowell, IVAM - Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Valencia - Murcia, 2002, p. 294.

11. C. Green, *op. cit.*, p. 23.

12. Amadeu Vives i Roig (1871-1932) fue autor de grandes zarzuelas como *Bohemios* (1904), con el famoso coro del segundo cuadro, donde coreutas y barítono se unen en un grandioso “Canto a la libertad”; *Maruxa* (1914); *El sinvergüenza en palacio* (1920), en colaboración con Pablo Luna; *Doña Francisquita* (1923), inspirada en la “Discreta enamorada” de Lope de Vega y ambientada en el Madrid de mediados del siglo XIX; *La Villana* (1927), basada en “Peribañez y el Comendador de Ocaña” de Lope de Vega; o el sainete madrileño *Los Flamencos* (1928). Vives también triunfó con títulos muy próximos a la opereta vienesa; el más destacado de todos ellos es *La generala* (1912). El compositor había nacido en Collbató (Barcelona), localidad situada bajo el macizo de Montserrat, zona particularmente inmersa a finales del siglo XIX, en la efervescencia del nacionalismo sentimental, lo que se conoce como la “Renaixença”. Vives es también

el autor del actual himno de Mallorca, *La Balanguera* (La Hilandera). Véase, J. Vallés Altés: *Aproximació a la figura d'Amadeu Vives*. L'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1998.

13. Véase, Mar Sabé: “Els Segadors, una melodia d’origen jueu?”, *El Singular Digital* (27-8-2013). Sergi Pàmies, “Un plagio inoportuno”, *La Vanguardia* (28-8-2013). En You Tube se puede encontrar la grabación del himno judío con subtítulos en español.

14. Actualmente, *Els Segadors*, representa, para unos, a la nación catalana, mientras que para otros, a la nacionalidad catalana, según la interpretación que se quiera hacer del artículo 8 del Estado de Autonomía de Cataluña o del artículo 2 de la Constitución Española. El 28 de junio de 2010 el Tribunal Constitucional se pronunció al respecto (BOE nº 172, de 16 de julio de 2010), declarando que los símbolos nacionales de Cataluña, proclamados en el artículo 8 del Estatut, sólo pueden ser entendidos como referentes a una “nacionalidad integrada en la indisoluble unidad de la nación española” al mismo tiempo que recuerda que la Carta Magna “no conoce otra nación que la española”.

15. Las circunstancias de la desaparición de este mural siguen siendo un misterio; no se sabe si fue destruido por su mal estado de conservación cuando llegó a Valencia, al ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, o si desapareció durante el asalto al tren que lo transportaba desde París, o si no fue debidamente custodiado en la embajada española de París, donde había quedado depositado tras clausurarse la exposición. Miró sintió enormemente su desaparición por lo que, en 1978, Josep Lluís Sert, el arquitecto que realizó el pabellón republicano y posteriormente el taller del artista en Palma de Mallorca, le regaló una reproducción de grandes dimensiones a partir de una fotografía que conservaba del mural.

16. J Dupin: “The Birth of Signs”, en Catálogo de la exposición *Joan Miró. A Retrospective*. Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum. Octubre 1993-Enero 1994, p. 34.

17. Christopher Green ha señalado que no descarta la posibilidad de que se trate de un autorretrato del pintor. C. Green, *op. cit.*, p. 35

18. Las formas arriñonadas son tema del debate sobre la influencia de Hans Arp en Miró. Ambos artistas se habían conocido en París en 1924. (J. Álvarez Lopera; *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Thyssen-Bornemisza, Lunewerg, 3ª ed. Barcelona-Madrid, 1994, p. 400).

19. El trabajo de eliminación del barniz que recubría el cuadro, realizado por Emil Bosshard en 1993, ha permitido comprobar que el pintor aplicó al fondo una segunda capa de color azul.

20. Tras el encuentro del pintor con los poetas dadaístas y surrealistas en los años siguientes a 1924, aparecen en sus cuadros palabras o frases en un intento de unir pintura y poesía, En el cuadro-poema titulado, *Foto - Este es el color de mis sueños* (1925. Colección particular), bajo una mancha o borrón azul está escrita la frase: “ceci est la couleur de mes rêves”; son éstos, junto con la palabra “Photo” que aparece en el ángulo superior izquierdo, los únicos elementos plasmados en el lienzo. (Véase, J. Miró - G. Raillard: *Ceci est la couleur de mes rêves: entretiens avec Georges Raillard*. Éditions du Seuil. París, 1977). Saturnino Pesquero ha dado la siguiente explicación del azul mironiano: “El azul (blau) equivale al cielo y pone en evidencia la maravillosa vastedad del cosmos que ensancha, sin límites, el campo de la acción humana”. (S. Pesquero Ramón: *Joan Miró: la intencionalidad oculta de su vida y obra. Cómo deletrear su aventura pictórica*. Ed. Erasmus. Barcelona, 2009, p. 71).

21. *El Carnaval de Arlequín* está considerado como el inicio pleno de la etapa surrealista de Joan Miró en la que los sueños se convierten en fuente de inspiración. Este cuadro consiguió un gran éxito en la exposición colectiva de la *Peinture surréaliste* de la Galería Pierre a finales de 1925, donde estuvo expuesto junto a obras de Giorgio de Chirico, Paul Klee, Man Ray, Pablo Picasso y Max Ernst. En 1938-1939, el pintor escribiría un poema en prosa en un sólo párrafo, sin puntuación, salvo el punto final, recordando lo que sentía mientras pintaba esta obra: “El ovillo de hilo deshecho por los gatos vestidos de arlequín ahumado enredándose y apuñalando mis entrañas en la época de hambruna que dio nacimiento a las alucinaciones registradas en ese cuadro bellas floraciones de peces sobre un campo de amapolas anotadas sobre la nieve de un papel tembloroso como la garganta de un pájaro en contacto con un sexo de mujer en forma de araña de patas de aluminio al volver a casa de noche al 45 de la calle Blomet número que nada tiene que ver que yo sepa con el 13 que siempre ha tenido una enorme influencia en mi vida a la luz de una lámpara de petróleo bellas caderas de mujer entre la mezcla de los pasadizos y tallo con una llama que proyectaba nuevas imágenes sobre la pared encalada en aquella época había arrancado un clavo del paso de peatones que había puesto en forma de monóculo a mi ojo gentleman cuyas orejas fascinadas en ayuno por la gracia de un vuelo de mariposas arco iris musical ojos que caen como una lluvia de liras escala para evadirse del asco de la vida bala que golpea el suelo drama

repugnante de la realidad música de una guitarra estrellas fugaces que atraviesan un espacio azul para ir a fijarse sobre el cuerpo de mi bruma que se hunde en el Océano fosforescente describiendo un círculo luminoso”. (J. Miró: “L’echaveau de fil... Le Carnaval d’Arlequin” en *Verve*, v. 1, nº 4, -enero-marzo 1939-, p. 8; recogido en M. Rowell ed., *op. cit.*, p. 230).

22. J. Mink, *op. cit.*, pp. 48-49.

23. Joan Miró donó en los años setenta del pasado siglo, las tarjetas postales, los bocetos y los dibujos preparatorios de los dos cuadros, al Museum of Modern Art de Nueva York y a la Fundació Joan Miró de Barcelona.

24. En *Interior holandés I*, (1928. Nueva York. Museum of Modern Art), recreado a partir de *Músico tocando el laúd* de Hendrick Martenszoon Sorgh (1661. Amsterdam. Rijksmuseum), Miró únicamente ha representado dicho instrumento. En cuanto a *Interior holandés III* (1928. Nueva York. Museum of Modern Art), no fue pintado a partir de una tarjeta postal como los anteriores, por lo que no se le puede vincular con certeza a un determinado interior holandés; la obra más cercana podría ser, *Mujer aseándose*, de Jan Havickszoon Steen (h. 1659-1660. Amsterdam. Rijksmuseum), aunque también se ha querido ver representada en el cuadro de Miró a una bailarina. Las tres obras, sus bocetos y los originales en que se inspiraron, se reunieron por primera vez en la exposición, *Miró & Jan Steen*. Amsterdam. Rijksmuseum. Junio-Septiembre 2010, donde se confrontaron las obras del catalán con las de los maestros holandeses del XVII.

25. Por motivos de ascendencia familiar, estamos vinculados a La Canonja, población que se encuentra a unos treinta kilómetros de Mont-roig.

26. La “cobla” es el conjunto instrumental que acompaña a la sardana: es música de fiesta, de “carrer” (calle) y de “plaça” (plaza). Actualmente, también interviene en otros ámbitos (música de sala). El número de instrumentos que la configuran se ha ido ampliando desde mediados del siglo XIX. Pep Ventura, incorporó el contrabajo, añadiéndose más tarde, dos fiscornios, dos trompetas y un trombón. Esta formación es la más característica en nuestros días.

27. Esta formación también es conocida en otras zonas de Cataluña, especialmente en el Ampordá, con el nombre de “cobla de tres quartans”, por el hecho de ser tres músicos los que tocan cuatro instrumentos. Sobre el “tible” y la “tenora” véase el estudio de *Hombre con clarinete* de Pablo Picasso perteneciente a este mismo siglo y apartado.

28. Véase M. Rowell: *Joan Miró: Peinture-poésie*. Éditions de la Différence. París, 1976, p. 28.
29. G. Apollinaire: “L’Hérésiarque et Compagnie”, en *Oeuvres en prose complètes*, vol. I. NRF, Gallimard. París, 1977, pp. 148-157; cit. en, R. M. Malet; “Joan Miró el poeta que explicaba cuentos azules”, en Catálogo de la exposición *Campesino catalán con guitarra, 1924, op. cit.*, p. 41.
30. En el verano de 1920, Manuel de Falla había escrito una obra para guitarra: *Homenaje a Debussy*, publicada en París, en el número que la *Revue Musicale* dedicó a la memoria del compositor francés. Esta obra animaría a otros muchos compositores no guitarristas a escribir música para guitarra. Segovia recibió muchísimas obras de estos compositores pero sólo estrenó algunas, quedando un gran número de ellas guardadas en su archivo. En la década de 1920, el guitarrista iniciaba sus primeras giras mundiales. El 7 de abril de 1924, obtuvo un clamoroso éxito en París, lo que supuso su consagración como uno de los mejores intérpretes de guitarra del mundo. A aquel recital asistieron, entre otros, Claude Debussy, Paul Dukas, Manuel de Falla, Miguel de Unamuno y Joaquín Nin (Véase el estudio de *Pierrot con guitarra* de Salvador Dalí perteneciente a este mismo siglo y apartado).
31. Recientemente, el concertista y catedrático de guitarra del Conservatorio Superior de Música de Córdoba, Javier Riba, ha reconstruido esta partitura.
32. A finales de octubre de 1937, Leonardo, con tan sólo trece años, moría electrocutado en Versoix (Suiza). El niño buscaba, junto con otros dos compañeros de colegio, un lugar para construir una cabaña; franqueó la verja que impedía el paso a la línea del ferrocarril y pisó el agua de un canalillo que transcurría por debajo del viaducto de poca altura que soportaba las vías del tren; al mismo tiempo, el largo palo de madera que empuñaba, rozó los cables de alta tensión produciéndole la muerte instantánea (Journal de Genève, 23 de octubre de 1937).
33. A. Salazar; “El nuevo arte de la guitarra y Andrés Segovia”, *El Sol* 17-diciembre-1923; recogido por J. Suárez Pajares: “Aquellos años plateados. La guitarra en el entorno del 27”, en *La guitarra en la Historia*. VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra. Ed. Festival de Córdoba de Guitarra. Córdoba, 1997, pp. 46-48.
34. J. Suárez-Pajares: “Los compositores vascos y la renovación del repertorio guitarrístico”, notas del CD *Herrimina*. Guitarrista Eugenio Tobalina (TMC, 2008), antología de música para guitarra sola de la primera mitad del siglo XX de compositores vascos.

35. *Ibid.*

36. Véase el catálogo de la exposición *Miró en escena*. Barcelona. Fundació Pilar i Joan Miró. Ayuntamiento de Barcelona - Gobierno Balear. Diciembre 1994-Febrero 1995. En el Museo de Arte Contemporáneo de Moscú ha tenido lugar la exposición: *Joan Miró. Iconografía*. Abril-Junio 2013, en el apartado “Las raíces de Miró”, se mostraban maquetas, fotografías e interesantes documentos sobre la colaboración del pintor catalán con los Ballets Rusos que anteriormente habían sido exhibidos en Madrid, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en la exposición, *Miró Escultor*. Octubre 1986-Enero 1987.

37. Véase el catálogo de la exposición *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Septiembre-Noviembre 2000.

38. Rosa María Malet ha señalado que antes de encargar Dhiaguilev los decorados y el vestuario a Miró y a Ernst, se lo había propuesto a Augustus John y Christopher Wood. (R. M. Malet; “Romeo y Julieta” en *Miró en escena*, *op. cit.*, p. 45, cit. en I. Murga Castro; *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid 2009, p.55, nota 51).

39. R. Buckle: *Dhiaguilev*. Ed. Jean-Claude Lattès. Londres, 1979, nota 142. La opinión de Lambert no coincidirá con la que tiempo después expresaba el coreógrafo Leónide Massine, quien en un artículo dedicado a Miró, publicado en *Cahiers d’Art*, ensalzaba los vínculos entre la pintura del catalán y la danza: “El arte de Joan Miró está muy cerca de la coreografía. El hallazgo extraordinario de las formas, su persuasión tanto por el dibujo como por el volumen, completan y ayudan al movimiento que se ejecuta sobre un fondo suyo. Los colores de Miró son brillantes y por la fuerza de su armonía dan un valor especial a la plasticidad y al dinamismo de la coreografía. En Miró, los elementos más reales se convierten en unos dibujos sintéticos o en unos objetos que atraen a la vista por su originalidad. Viendo la coordinación de los colores y las formas de sus cuadros, se produce involuntariamente una alegría y una necesidad de bailar”. (Leónide Massine: “Joan Miró”. *Cahiers d’Art*, nº 1-4. París, 1934. R. M. Malet, *op. cit.*, p. 57). El boceto del telón de boca de *Romeo y Julieta*, se conserva en Hartford (Connecticut), en el Wadsworth Museum of Art.

40. Tal como había ocurrido en el estreno de *Mercurio*, cuyos decorados habían sido diseñados por Picasso (véase el estudio del cuadro, *Hombre con clarinete*, perteneciente a este mismo apartado y siglo), un grupo de enfurecidos surrealistas encabezados por

André Breton y Louis Aragon, irrumpieron en el teatro con silbidos y gritos y repartieron panfletos entre el público con un manifiesto de protesta, acusando a Max Ernst y a Joan Miró de haber traicionado los principios del surrealismo y comercializado su talento. El manifiesto, redactado con la encendida retórica de Breton, afirmaba: “Es inadmisibile que las ideas se pongan al servicio del dinero”, I. Murga Castro, *op. cit.*, p. 55, nota 53. Fueron varios los artistas españoles que aceptaron encargos de escenografía y vestuario para los Ballets Rusos. Además de Pablo Picasso, Salvador Dalí, y Joan Miró, (faceta en la que nos detenemos en sus respectivos estudios), Juan Gris, y el catalán, Père Pruna, protegido de Picasso, también colaboraron con Dhiaguilev; el primero en, *Les tentations de la Bergère ou l’amour vainqueur* (1924), y el segundo en, *Les Matelots* (1925), *The Triumph of Neptune* (1926), *La Pastorale* (1926) y *La vie du Polichinelle* (1934). Véase, J. J. Tharrats; *Artistas españoles en el ballet*. Argos. Barcelona, 1950.

41. Recordemos que Serge Dhiaguilev había fallecido en agosto de 1929 y casi inmediatamente su compañía se disolvió. Pero muy pronto, bajo la iniciativa del director artístico del Théâtre de Monte-Carlo, René Blum, quien, junto con Wassily de Basil, conocido como el coronel De Basil, Serge Gregorieff, el libretista Boris Kochno y el coreógrafo George Balanchine, intentaron resucitar el antiguo prestigio de la compañía. (Véase: J. Chazin-Bennahum: *René Blum and the Ballets Russes. In Search of a Lost Life*. Oxford University Press. Oxford, 2011).

42. Curiosamente, la historia que recoge este ballet está muy próxima a la de la ópera en un acto de Maurice Ravel, *L’enfant et les sortilèges*, cuyo libreto había sido escrito por Colette y cuyo estreno, así mismo, había sido en Montecarlo, en L’Opéra Comique, el 21 de marzo de 1925.

43. El álbum con los dibujos preparatorios para este ballet, conservado en la Fundación Miró de Barcelona, (dibujos a lápiz, pluma, gouache y pastel), nos permite ver la evolución en las ideas creativas del artista.

44. I. Bravo: “Un home de teatre anomenat Joan Miró” en *Miró en escena, op.cit.*, p. 31.

45. El compositor estadounidense, George Antheil, debería haber escrito la música pero la partitura quedó reducida a una pieza aislada para orquesta de cuerda, hoy perdida: *Crucifixión after Joan Miró* (1927). Años antes, se había rodado una película, *Ballet Mécanique* (que no tiene nada que ver con el arte de la danza), estrenada en Viena, en 1924, dirigida y producida por Dudley Murpy, a partir de las ideas de máquinas humanizadas de Fernand Léger y en la que colaboró también Man Ray. Al tratarse de

una película muda, George Antheil fue el encargado de componer la música que se interpretaría durante la proyección. La asombrosa partitura que concibió para acompañar este experimento, debía ser interpretada por 16 pianolas en cuatro partes, 2 pianos, 3 xilófonos, 7 campanas eléctricas, 3 hélices, 1 sirena, 4 tambores y 1 tam-tam. Desafortunadamente, en su estreno no se escuchó sonido alguno, ya que la música duraba algo más de 30 minutos y el film escasamente 16. La composición de Antheil se estrenaría como pieza independiente en un concierto dos años más tarde, en París. La partitura original se encuentra actualmente desaparecida.

46. Miró, años atrás, había ilustrado varios libros de este poeta surrealista: *Solidarité* (1938), *Un poème dans chaque livre* (1956) y, *À toute épreuve* (1958); en 1988, Francis Poulenc escogió este último para el sexto número de su ciclo de siete canciones para voz y piano, *Le travail du maître*, en donde intentaba plasmar el particular universo cósmico y nocturno de Miró. En esta obra, Poulenc también se acerca a la obra de otros artistas: Picasso, Braque, Gris, Chagall, Klee y Villon. Véase, G. Gan Quesada; “Miró-Músicas. Resonancias musicales de los espacios mironianos”, en *Modelos, intercambios y recepción artística: de las rutas marítimas a la navegación en red*. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004. Universitat de les Illes Balears. Palma de Mallorca, 2008, vol. II, pp. 721.

47. G. Charbonnier; “Entretien avec Joan Miró” en *Le Monologue du peintre*. Julliard. París, 1959, pp. 129-139; cit. por Juncosa; *op. cit.* p. 43.

48. Enrique Juncosa ha analizado la conexión entre el artista y compositores como Edgar Varèse, John Cage y Karl Heinz Stockhausen. Véase, E. Juncosa; “Joan Miró i la música”, en *Estudis balàrics*, 47-48; septiembre 1993 – abril 1994, pp. 39-48.

49. La inspiración en estas dos grandes figuras de la música, por parte de un importante número de pintores del siglo XX, ha sido resaltada en la exposición, *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid, Museo Thyssen Bornemisza. Febrero-Mayo 2003.

50. G. Gan Quesada, *op. cit.*, p. 722.

51. *Ibid.*, p. 724.

52. Se conserva una copia en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (signatura V/646).

53. Este episodio aparece en algunos catálogos de Varèse como pieza autónoma, con el título *La Procession de Verges*.

54. M. Pierre: *György Ligeti*. Minerve. París, 1995, p. 153.

55. R. Toop: *Giorgy Ligety*. Phandon Press Ltd. Londres, 1999, p. 57; cit. en G. Gan Quesada, *op. cit.*, p. 729, nota 50.

56. *Ibid*, pp. 730-736.

57. Sobre la manera de “hacer música” de Mestres-Quadreny, véase, L. Gasser: *La música contemporánea a través de la obra de Josep M^a Mestres-Quadreny*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1983.

58. Miró había coincidido con Llorens Artigas en su época de formación. En 1918, se había creado la Agrupació Courbet, de la que formaban parte un grupo de artistas que pretendían renovar el “Noucentisme”. Esta asociación había sido impulsada por Llorens Artigas junto con Josep Francesc Ràfols y Enric Cristòfor Ricart, (a quien Miró había hecho un retrato en 1917 -colección privada-) y a la que también pertenecían Rafael Sala, Francesc Domingo y Marià Espinal, todos ellos alumnos de la Escuela Galí y del Cercle Artístic de Sant Lluc. Joan Gardy Artigas ayudaría a su padre en los proyectos conjuntos con el pintor. Desde 1970, al enfermar gravemente Llorens Artigas, su hijo le sustituyó en los cinco últimos murales cerámicos: Exposición Universal de Osaka (1970), Kunsthauus de Zúrich (1972), sede de IBM de Barcelona (1979), Museo Hack de Ludwigshafen (1979) y Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid (1980). En 1981, realizó un mural cerámico basado en un diseño de Miró para la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca. Véase J. Gardy Artigas: “Les ceràmiques de Miró y Artigas” en VV. AA. *Guía Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*. Fundación Pilar i Joan Miró. Palma de Mallorca, 1992, pp. 87-91. El edificio de IBM fue comprado por la Generalitat de Cataluña para instalar en él el departamento de Ensenyament. En septiembre de 2013, ha sido vendido al grupo AXA, si bien, el mural de Miró se ha desmontado para su traslado al Museo Nacional de Arte de Cataluña.

59. Se ha considerado siempre a este compositor como el puente de unión entre la música occidental y la oriental. Véase P. Burt: *The music of Toru Takemitsu*. Cambridge University Press, Londres, 2003.

60. Véase: P. Cabañas: *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. Electa. Madrid, 2000.

61. *La filadora* (La hiladora), es una obra popular catalana que fue armonizada por Miquel Llobet en 1918; era una canción que interpretaban las mujeres y los niños que manejaban durante largas horas las máquinas de tejer de las industrias textiles extendidas por todo el territorio catalán. La participación de los niños en este trabajo era habitual. El sistema de pedales lo hacía monótono y agotador y la entonación de

cancioncillas ayudaba a acortar aquéllas largas jornadas laborales. Actualmente, *La filadora* se incluye en la enseñanza musical de las escuelas infantiles catalanas.

DATOS BIOGRÁFICOS

Joan Miró Ferrà nació el 20 de abril de 1893, en el barrio gótico de Barcelona, en el Passatge del Crèdit (Pasaje del Crédito), junto al ayuntamiento de la ciudad; en una habitación cuyo techo estaba pintado con estrellas¹: años después, su profesor Modest Urgell, en la Escuela Superior de Artes Industriales y Bellas Artes *La Llotja*, le inculcaría su pasión por la luna, el sol y las estrellas.

Su padre, Miquel Miró Adzerías, hijo de un herrero de Cornudella, era orfebre y relojero. Su madre, Dolors Ferrà Oromí, era hija de un ebanista de Palma de Mallorca.

A los siete años comenzó sus estudios en la escuela primaria, donde recibiría clases de dibujo (en la Fundación Joan Miró de Barcelona se conservan algunos de estos dibujos). Con diez años continúa con los estudios de enseñanza secundaria, siendo un alumno mediocre.

En 1907, obligado por su padre, se matricula en la Escuela de Comercio de Barcelona, y hasta 1910, compagina estos estudios con su formación artística en *La Llotja*, el mismo centro de enseñanza artística en el que, diez años antes, un joven Picasso había causado una gran impresión. Joan Miró tendrá como profesores al ya citado, Modest Urgell, y a Josep Pascó.

Por primera vez, en 1910, participa en una exposición de retratos y dibujos organizada por el Ayuntamiento de Barcelona. En esa época, trabajaba como contable en un comercio especializado en droguería y productos coloniales. Un año después, contrajo fiebres tifoideas lo que unido a su poco interés por el trabajo que venía realizando, le llevó a pasar el período de convalecencia en Mont-roig, en la masía que sus padres acababan de adquirir.

Esta localidad tarraconense, sus paisajes, su gente y sus tradiciones, propiciaron el primer contacto de Miró con el entorno rural. La figura del payés y las labores del campo, serán asuntos frecuentes en los cuadros realizados en torno a 1920. Es ese paisaje al que regresará años más tarde y al que acudirá como fuente de inspiración a lo largo de toda su vida. Su recuerdo le llevaría, durante su estancia en París, a realizar lo que se conoce como "paisaje metafórico", en el que avanza ya un universo mítico presente en sus obras más características, que en años posteriores, se traduce en los grandes lienzos donde continúa evocando su Cataluña natal.

De regreso a Barcelona, decide dedicarse plenamente a la pintura y se inscribe en la Escuela de Arte de Francesc Galí, a la que asiste hasta 1915.

En 1918 tiene lugar su primera exposición individual en las Galerías Dalmau de Barcelona. Dos años después, Miró viaja a París: “Yo, que actualmente no poseo NADA (sic), tengo que ganarme la vida, ya sea en París, en Tokio o en la India. “, escribiría en una de sus cartas (no obstante, parece que recibió de su madre una cierta suma de dinero, que le sirvió para cubrir sus primeros gastos². Josep Dalmau viajará también aquél año a París para intentar entablar contactos a fin de organizar una exposición que no se hará realidad hasta 1925. De 1921 a 1925 permanecerá en París, viviendo durante los meses lectivos, en el taller de Pablo Gargallo, en la rue Blomet; el resto del año lo pasa, principalmente, en Mont-roig.

En París se encontraría con Picasso, que se mostró atento con él y le dio algunos consejos: “Al principio Picasso ha estado algo reservado, como es lógico, pero desde que recientemente ha visto mis trabajos, está entusiasmado. Con frecuencia pasamos horas charlando en su taller”³.

El surrealismo entraba oficialmente en escena en noviembre de 1924, con la publicación por André Bretón del *Primer Manifiesto Surrealista*, si bien, el origen del movimiento puede situarse tres años antes, con la descomposición de los dadaístas franceses, la ruptura con Tristan Tzara y el acercamiento por parte de Bretón a las teorías freudianas de los sueños y del inconsciente. Unos días antes, Miró, a través de su vecino André Masson, había conocido a André Breton, Louis Aragon y Paul Éluard.

Siete meses después, en junio de 1925, tiene lugar la primera exposición individual del artista catalán, en París, en la Galería Pierre con un rotundo éxito. En ella exhibe dieciséis obras entre las que destaca, *Paisaje catalán (El cazador)*. Del 14 al 25 de noviembre de ese año, participa en esa misma galería, en la exposición colectiva *La Peinture Surréaliste*, en donde su cuadro, *El carnaval de Arlequín*, obtiene un gran éxito.

Aunque Miró es un independiente con respecto a grupos e ideologías, encontrará dentro del surrealismo un lenguaje propio: la mujer, los pájaros, las estrellas, las constelaciones, el sol, la luna..., además de sus enigmáticos símbolos.

Del 19 de noviembre al 1 de enero de 1927, se exponen por primera vez en Estados Unidos dos de sus obras, en la *International Exhibition of Modern Art*, en el Brooklyn Museum de Nueva York. Miró, ese mismo año, dejará el taller de la rue Blomet para instalarse cerca de Hans Arp, Max Ernst, Paul Éluard y René Magritte.

En 1928 emprenderá un viaje a Bélgica y Holanda e interpretará a los antiguos maestros valiéndose de las tarjetas postales compradas en los museos. Quizá estas postales le llevaron a experimentar con otros modelos impresos y por ello, en 1929, extrajo de un periódico español el anuncio de un motor diesel alemán además de reproducciones de otra obra para realizar el cuadro, *La reina Luisa de Prusia* (la forma del motor diesel recuerda a una erguida figura femenina de pechos altos, falda larga y cabeza muy pequeña)⁴.

Alrededor de los años 30, se aparta temporalmente de la pintura para dedicarse al dibujo y comenzar a experimentar con el collage y el ensamblaje sobre papel, masonita, madera, papel de lija y cobre, lo que desembocará en la creación de relieves e insólitas esculturas. Será en Mont-roig, en 1930, donde realice sus primeras obras tridimensionales.

También se interesaría por la ilustración con aguafuertes. El primer libro que ilustró es el titulado *Enfances*, de Georges Hugne, editado en París en 1933. Años después ilustrará libros de Paul Éluard, René Crevel, Tristan Tzara y René Char.

Tras la proclamación en España de la Segunda República, el pintor decidió volver a Barcelona. Poco a poco, se había ido alejando del grupo de los surrealistas, de su falta de unidad y de sus luchas internas⁵.

Durante 1934 realiza una serie de obras donde aparecen seres devoradores (podemos ver algunas de ellas en la Fundación Miró de Barcelona), inspiradas en los sucesos de octubre durante los cuales, Lluís Companys proclamaría el Estado Catalán dentro de una República Federal Española.

Al estallar la guerra civil española, el pintor toma la decisión de quedarse en París donde vivirá con su familia a lo largo de tres años. Allí realizará para el pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de 1937, el gran mural *El segador* (*Payés catalán en rebelión*), además de un pequeño estanque con móvil. (En Barcelona, en la Fundación Miró, existe una reproducción del mismo y una fotografía de la exposición de 1937, en la que también se ve el *Guernica* al fondo). Anteriormente, Miró

había diseñado el cartel *Aidez l'Espagne*, con el fin de recaudar fondos para el bando republicano.

En el verano de 1939, se traslada a Varengeville-sur-Mer (Normandía) donde permanecerá hasta mayo de 1940, cuando comienza el bombardeo del ejército alemán, por lo que decide regresar a España donde se quedará definitivamente, primero en Mallorca y después en Barcelona, alternando sus estancias en la gran ciudad con largas temporadas en Mont-roig.

Desde finales de los años veinte, las exposiciones de Miró fueron incrementándose de año en año⁶.

En otoño de 1941, se inaugura en Nueva York, la primera retrospectiva del artista en los Estados Unidos. La exposición pasará en los meses siguientes a otras ciudades: *Joan Miró*. Nueva York. The Modern Museum of Art. Noviembre 1941-Enero 1942. Northampton, Massachusetts. Smith College Museum of Art. Febrero 1942. Poughkeepsie, Nueva York. Vassar College. Marzo 1942. Portland, Oregón. Portland Art Museum. Abril-Mayo 1942. San Francisco. San Francisco Museum of Art Junio-Julio 1942.

En los primeros años cuarenta, Miró trabajaba casi exclusivamente en obras sobre papel, con una única excepción conocida, *Pintura con marco modernista*, (colección Joan Prats).

Entre enero de 1940 y diciembre de 1941, crea su famosa serie *Constelaciones*, integrada por 23 aguadas y pinturas a la trementina sobre papel.

En 1944, comienza a experimentar con la cerámica. Para sus primeros trabajos aprovecha el material de una hornada defectuosa que había hecho Josep Llorens Artigas en 1941. Se inicia así una primera etapa de colaboración entre ambos que se extenderá hasta 1970 y que se verá continuada por el hijo del ceramista, Joan Gardy Artigas. Durante los años 1954 y 1955, Miró y Llorens Artigas realizarían más de 200 piezas de cerámica en Gallifa.

La primera visita del pintor a los Estados Unidos no se llevaría a cabo hasta 1947 para realizar el encargo de una pintura mural para la Gourmet Room del Terrace Plaza Hotel

de Cincinnati. Miró trabajó a lo largo de nueve meses en Nueva York, donde fue presentado el mural, siendo después instalado definitivamente en Cincinnati.

En 1955 el artista recibió otro importante encargo, esta vez en cerámica: las dos paredes exteriores para el nuevo edificio de la UNESCO en París. Una de ellas, la dedicaría al sol y la otra, a la luna (el proyecto fue premiado con el Guggenheim International Award)⁷.

Años más tarde, seguirán otras decoraciones murales: en 1960, para Harkness Commons, de la Universidad de Harvard (por la que será nombrado, en 1968, *doctor honoris causa*). En 1967, para el Solomon R. Guggenheim Museum. En 1968, para la Fundación Maeght en Saint-Paul-de-Vence, en el edificio diseñado por Josep Lluís Sert, y para la que también creó las esculturas monumentales del laberinto. En 1970, para el aeropuerto de Barcelona y para la Exposición Internacional de Osaka, en donde además del mural titulado, *Risa inocente* en el Pabellón de la Risa, presentó un mural de arte efímero, unas esculturas de bronce pintado y unas “calabazas habitadas”. En 1972, para la Kunsthhaus de Zúrich y para la Cinémathèque en el Palais de Chaillot de París. En 1976, para el edificio de IBM en Barcelona. En 1980, para el Palacio de Congresos de Madrid.

Desde mediados de los años 60 la escultura cobrará mucha más importancia en la producción de Miró. A pesar de que la pintura continuaba siendo su medio de expresión, el pintor intensificó la dedicación a la cerámica, el gráfico y la escultura.

En 1967 realiza con Llorens Artigas, *La Déesse de la Mer*, una cerámica de dos metros que quedaría sumergida un año después, en la “Cathédrale de la Fourmigue”, una gruta submarina en Cap d'Antibes.

A partir de 1956, Miró se instalará definitivamente en Mallorca donde se había hecho construir una casa y un gran taller, diseñados por Josep Lluís Sert, para el que realizará, en 1961, una pintura mural destinada a su casa de Cambridge, en Estados Unidos.

Durante las tres últimas décadas de su vida, Miró conseguirá disfrutar de su sueño:

“Mi sueño, caso de poder asentarme en algún lugar, es poseer un taller muy amplio, no por la claridad, la luz del norte, etc., eso no me importa nada, sino para tener sitio suficiente para los lienzos, ya que cuanto más trabajo más quiero trabajar. Quiero hacer

experimentos en alfarería, escultura, aguafuertes, tener una prensa, pasar lo más lejos posibles las fronteras de la pintura, que en mi opinión tiene un objetivo demasiado estrecho. Con la pintura quiero acercarme a las masas, sobre las que nunca he dejado de reflexionar”⁸.

El magnífico taller le va a permitir volcarse en nuevas producciones. Miró comenzará a partir de entonces, a crear grandes esculturas que, en parte, fueron fundidas en bronce y, en ocasiones, pintadas. El artista preparaba modelos con materiales encontrados. A partir de 1953, el hijo de Artigas asumió la tarea de convertirlos en esculturas de barro. *El pájaro del sol* y *El pájaro de la luna*, de 1966, o *Figura*, de 1974, representan un homenaje monumental al arte popular mallorquín, particularmente a las pequeñas flautas pintadas a mano, los “siurells”, que Miró coleccionaba desde los años veinte⁹.

El personaje de Ubú, el tirano corrupto y sangriento, tomado de la obra de Alfred Jarry *Ubu Roi* (con la que se iniciaba el camino hacia el dadaísmo y el teatro del absurdo), permitió a Miró denunciar, en tono de burla y desprecio, la opresión y falta de libertades durante el régimen dictatorial de Franco. De 1966 es su primera serie litográfica en torno a la figura de Ubú, para el libro de bibliófilo editado por Tériade, titulado *Ubu Roi*. En 1971 se imprimiría la segunda serie de litografías titulada, *Ubu aux Baléares*. Cuatro años después, en 1975, Miró realizaría el último libro sobre este personaje: *L'Enfance d'Ubu*, que incluye un grupo de estampas con textos procaces y palabras blasfemas propias del acervo mallorquín. Estos tres libros de bibliófilo culminarán, en 1977, con la colaboración del pintor con el grupo de teatro La Claca, en la farsa teatral, *Mori el Merma* (Ubú) para la que Miró no sólo diseñó la escenografía sino también, los “ninots”, los grandes títeres grotescos en los que se introducían los actores.

En 1970, quedaba terminado el gran mural para el aeropuerto del Prat (terminal 2), que Miró realizó conjuntamente con Llorens Artigas. Otras dos obras que también donó a la Ciudad Condal fueron el mosaico del pavimento en el Pla de l'Os (Llano del Hueso), llamado también Pla de la Boquería (1976), en plenas Ramblas y la escultura *Mujer y pájaro* (1983) en el Parc del Escorxador (Parque del Matadero, hoy Parque Joan Miró).

En 1975, se crea la *Fundació Joan Miró, Centre d'Estudis d'Art Contemporani*, en el edificio proyectado por Josep Lluís Sert, en Montjuich.

Para esta fundación el artista realizará el *Gran tapiz* (1979) que junto con el *Gran tapiz de los ocho paraguas* preside una de las salas de la fundación.

En 1981, Joan Miró y su esposa, Pilar Juncosa, hacen donación de los talleres del artista junto con la obra, los objetos y los documentos que albergan, a la *Fundació Pilar i Joan Miró* en Mallorca.

En sus noventa años de vida, Miró realizaría una obra de proporciones inmensas: al menos, 2000 óleos, 500 esculturas, 400 piezas cerámicas, y 5000 dibujos y collages. Mediante la litografía, el aguafuerte y otras técnicas del grabado, creó otros 3500 cuadros que, en su mayoría, se reprodujeron en tiradas de cincuenta a setenta y cinco ejemplares¹⁰.

En la puerta de su estudio parisino, el pintor había colgado el rótulo de un tren que encontró en una tienda: “ESTE TREN NO PARA”

Joan Miró murió en Palma de Mallorca, en su casa de Son Abrines, el 25 de diciembre de 1983.

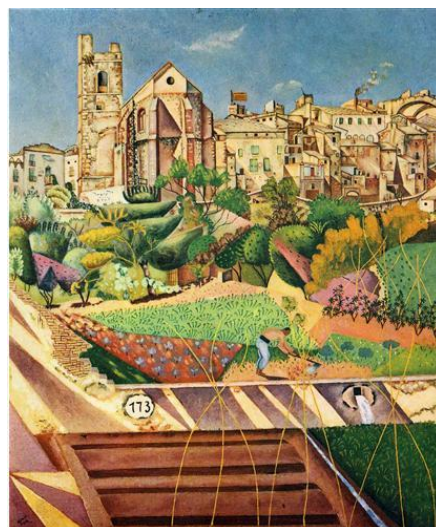
NOTAS

1. J. A. Calasse; *Miró*. Trad. A. M. Rodríguez. Sirocco Ed., Londres, 2006, p. 5.
2. Miró, cartas a E.C. Ricart, Mont-roig, 14 de septiembre de 1919 y, probablemente, en noviembre de 1919; transc. J. Dupin; ed. M. Rowell, *Joan Miró. Escritos y Conversaciones*. IVAM Valencia - Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Valencia/Murcia, 2002, pp. 64-65.
3. *Ibíd*, p. 74.
4. J. Mink; *Miró*. Trad. C. Caramés. Taschen. Colonia, 2000, p. 49.
5. *Ibíd*., p. 55.
6. Véase la monografía de A. Boix Pons; “Cronología de exposiciones de Joan Miró entre 1910 y 1983“, en *Octopus*, RDCS, nº especial, verano 2011, pp. 119-273. (Existe también una versión para blog: “El Mirador. Blog de Joan Miró, Cultura y Arte Contemporáneo”).
7. Miró había realizado una visita a las cuevas de Altamira; también, se inspiraría en la pintura románica catalana y en la arquitectura de Gaudí del Parque Güell de Barcelona, con sus mosaicos de soles y galaxias de lunas. J. Mink; *op. cit.*, pp. 80-82.
8. Miró; “Sueño con un gran taller”, en *XXe Siècle*, París, mayo 1938; ed. en M. Rowell, *op. cit.*, pp. 161-162.
9. J. Mink; *op. cit.*, pp. 85-87.
10. *Ibíd*., p. 91.

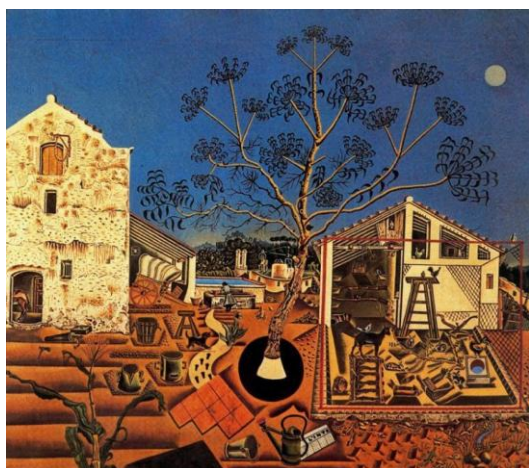
ILUSTRACIONES



1. *El Payés (El segador)*. Joan Miró



2. *Montroig, la iglesia y el pueblo*. Joan Miró



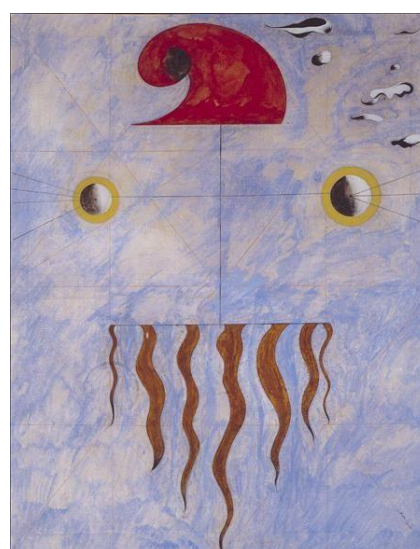
3. *La masía*. Joan Miró



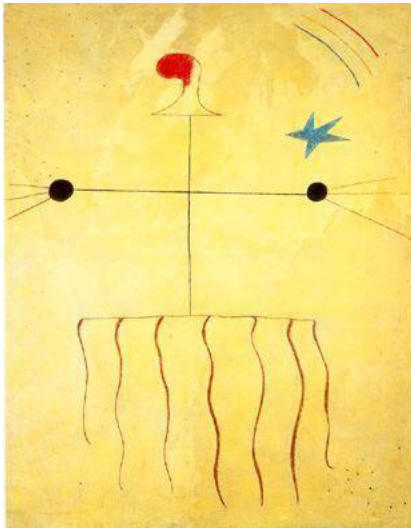
4. *Paisaje catalán (El cazador)*. Joan Miró



5. *Cabeza de campesino catalán*.
Joan Miró (Colección particular)



6. *Cabeza de campesino catalán*. Joan Miró
(Scottish Gallery of Modern Art)



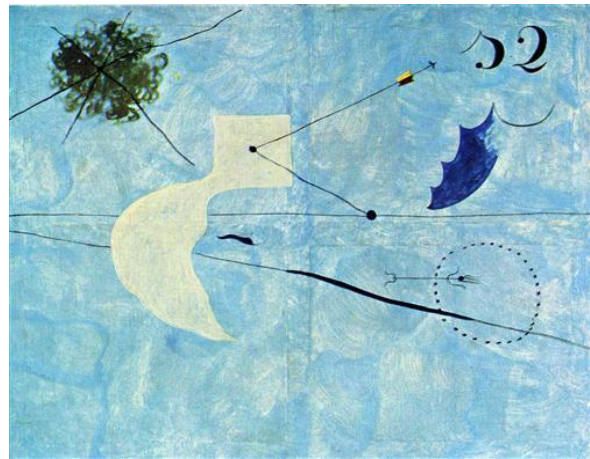
7. *Cabeza de campesino catalan*. Joan Miró
(National Gallery of Art, Washington)



8. *Cabeza de campesino catalán*.
Joan Miró (Moderna Museet)



9. *Campesino catalán descansando*. Joan
Miró



10. *La siesta*. Joan Miró



11. *El Carnaval de Arlequín*. Joan Miró



12. *Niños enseñando a bailar a un gato*
(*La clase de baile*). Jan Havicksz Steen



SALVADOR DALÍ

Pierrot y Guitarra

1924

Óleo y collage sobre cartón

55 x 52 cm.

Instrumento musical: guitarra

El collage *Pierrot y Guitarra* es un regalo que el padre y la hermana de Salvador Dalí hicieron a su respectiva sobrina y prima, Montserrat Dalí, con motivo de una Primera Comunión. Todo hace pensar que se trata de la Primera Comunión de su hija, Lali Bas Dalí.

Salvador Dalí i Cusí y su hija Anna María se habían distanciado del pintor desde 1929, por lo que este collage debía estar en la casa familiar desde tiempo atrás.

Es sobradamente conocido el enfrentamiento que desde aquél año mantuvo el artista con su padre así como la tumultuosa relación con su hermana tras entrar en contacto Dalí con los surrealistas y unirse a Helena Ivanovna Diakanova (Gala). Hay una correspondencia cruzada entre el padre y Federico García Lorca donde el primero explica con toda vehemencia su reacción ante la actitud de su hijo:

“No sé si estará enterado de que tuve que echar de mi casa a mi hijo. Ha sido muy doloroso para todos nosotros, pero por dignidad fue preciso tomar tan desesperada resolución. (...) Es un desgraciado, un ignorante, y un pedante sin igual, además de un perfecto sinvergüenza. Cree saberlo todo y ni siquiera sabe leer y escribir. En fin, usted le conoce mejor que yo. (...) Su indignidad ha llegado al extremo de aceptar el dinero y la comida que le da una mujer casada, que con el consentimiento y beneplácito del marido lo lleva bien cebado para que en el momento oportuno pueda dar el mejor salto”¹.

En 1935, un año después de su boda civil con Gala, Dalí se reconcilió con su padre. El matrimonio realizaría un viaje a Figueras, en marzo de ese año para visitarle.

Josep Playà Maset, con motivo de la reedición del libro de Anna María: *Salvador Dalí visto por su hermana* recoge en su artículo “Réplica a la vida secreta de Dalí”, el siguiente comentario de la hermana del artista a quien fue su mentor intelectual, el escritor Manuel Brunet:

“Artísticamente ha dado (Dalí) a su obra después de 1929 un tono agresivo, inmoral y desagradable”².

La publicación de este libro provocaría un gran enfado en Salvador porque consideró que tergiversaba la realidad, por lo que envió un *memorándum* a sus amigos en el que, acusaba a su hermana de: “...especular materialmente y pseudosentimentalmente con mi nombre, vendiendo cuadros míos sin mi permiso”³.

Podemos suponer que el collage de la colección Thyssen-Bornemisza es uno de dichos cuadros, si bien, dada la buena relación de Dalí con su prima Montserrat, el artista accedió a firmarlo en 1955.

Al no figurar el nombre del comulgante en la nota explicativa que se transcribe a continuación, ni conocerse la fecha de la entrega del regalo, podemos decir que no se trata de una obra pensada con la intención de convertirse en un regalo infantil, puesto que fue realizada en 1924 y Lali nació en 1939.

Christopher Green recoge la siguiente nota que se conserva en los archivos de la Fundación Thyssen-Bornemisza:

*La señora Bas Dalí (sic), prima del artista y anterior propietaria de la pintura nos contó la siguiente historia: La pintura le fue entregada por el padre y la hermana de Salvador Dalí como regalo de la Primera Comunión de... (sic) y ella después la colgó en la habitación de los niños. Formando parte del collage y pegada sobre la tela también había una cuchara. Un día, la niña necesitó una cuchara y la arrancó de la pintura. La pintura no estaba firmada y en 1955, la señora Bas pidió al artista que la firmara, lo cual hizo utilizando su apellido*⁴.

La señora Bas-Dalí, es Montserrat Dalí i Pasqual, prima hermana del pintor. Nació, el mismo año que el artista (1904), al que siempre estuvo muy unida. Los primos pasaban juntos los veranos de su infancia en la casa familiar de Cadaqués. Cuando falleció Dalí, Montserrat tuvo especial interés en aclarar que: “...aunque era cierto que entre el pintor y su familia las relaciones nunca fueron buenas, con ella siempre fueron excelentes”⁵.

Salvador Dalí retrató a su prima en dos ocasiones. En 1917, *Mi prima* (colección particular), y en 1923, *Retrato de Montserrat Dalí* (colección particular).

La única descendiente del pintor es la hija de Monserrat, Eulalia Bas Dalí, autora del libro-álbum sobre la familia⁶

En nuestro collage, además de la guitarra y la figura eterna de Pierrot, Dalí quiso utilizar unos objetos infantiles, lo que sin duda es ya una muestra de la marcada excentricidad que acompañará siempre al artista. (La idea de “pegar” unos platitos y unas cucharitas de juguete junto al mimo universal ¿podría estar inspirada en la imagen del Pierrot de Jean-Gaspard Deburau, que aparece en la litografía de Auguste Bouquet de 1830, *Pierrot gourmand* -fig. 1- (Harvard College Library. The Theatre Collection), en donde el personaje aparece sentado, empuñando una botella y con un mantel extendido entre sus piernas sobre el que están dispuestos dulces colocados sobre platos?).

Nuestro collage, calificado por muchos como un “divertimento”, podría haber sido realizado en Figueras (en opinión de José Álvarez Lopera)⁷, o en Madrid, en la Residencia de Estudiantes (en opinión de Robert Descharnes)⁸.

Dalí vivió en la Residencia de Estudiantes desde 1922, hasta finales de 1926, en que fue definitivamente expulsado. (En 1923, también había sido expulsado temporalmente durante un año, por lo que la realización de esta obra pudo llevarse a cabo en cualquiera de los dos lugares).

Experimentando con la recién estrenada técnica del collage, nuestro artista, al igual que muchos otros pintores, poetas y músicos venían haciendo desde mediados del siglo XIX, quiso evocar la figura de Pierrot, el pícaro personaje transformado en melancólico ser espectral⁹.

El poeta Gérard de Nerval, había publicado poco antes de su muerte, acaecida en 1855, el epitafio de Pierrot. Al final del poema, el personaje se hace la eterna pregunta para la que muy pocos tienen respuesta: ¿Para qué he venido a esta vida?

Épitaphe

*Il a vécu tantôt gai comme un sansonnet,
Tour à tour amoureux insoucieux et tendre,
Tantôt sombre et rêveur comme un triste Clitandre*¹⁰.
*Un jour il entendit qu'à sa porte on sonnait.
C'était la Mort! Alors il la pria d'attendre
Qu'il eût posé le point à son dernier sonne
Et puis sans s'émouvoir, il s'en alla s'étendre*

Au fond du coffre froid où son corps frissonnait.
Il était paresseux, à ce que dit l'histoire,
Il laissait trop sécher l'encre dans l'écritoire.
Il voulait tout savoir mais il n'a rien connu.
Et quand vint le moment où, las de cette vie,
Un soir d'hiver, enfin l'âme lui fut ravie,
Il s'en alla disant: "Pourquoi suis-je venu?"
 ("Unas veces vivió alegre como un estornino,
 Lo mismo indolente que tierno enamorado,
 Tan pronto sombrío y soñador como un triste Clitandro.
 Un día oyó que llamaban a su puerta.
 ¡Era la muerte! Entonces le rogó que esperase
 A que pusiera el punto final a su último soneto
 Y luego se fue, sin inmutarse, a tumbarse
 En el fondo del helado ataúd donde su cuerpo temblaba
 Era perezoso, según dice la historia,
 Dejaba secar demasiado la tinta de la escribanía
 Quería saberlo todo, pero nada llegó a conocer.
 Y cuando llegó el momento en que, harto de esta vida,
 Una noche de invierno, al fin su alma se escapó feliz,
 Se marchó diciendo: ¿"A qué he venido?")¹¹.

Ana Isabel Fernández Valbuena nos ha hablado de la transformación del entrañable personaje:

"Pierrot, habrá de convertirse por el entusiasmo de Gauthier. Nerval o Nodier, en alter ego del artista moderno y de su condición marginal. Los simbolistas y poetas como Jules Laforgue, del que los versos de Giraud son, deformación directa, hiperbolizan sus rasgos, potenciando su sentido siniestro y macabro, sus canalladas, sus transgresiones, su condición espectral -no siendo la blancura de su rostro sino la del muerto- pero también su destino de mártir"¹².

Este nuevo Pierrot ha llegado hasta nosotros a través de la serie de fotografías que a mediados del siglo XIX realizó Nadar (seudónimo del fotógrafo francés, Gaspar Félix Tournachon), a Charles Deburau. El padre de Charles, Jean-Gaspard Deburau, había

nacido en Bohemia, en 1796, y fue el más célebre Pierrot en el París del siglo XIX. Llegó a dicha ciudad en 1811, con una compañía de saltimbanquis y pronto se convirtió en la estrella del *Théâtre des Funambules*¹³.

Tras un desgraciado accidente, reapareció en 1819 como mimo, interpretando el papel de Pierrot bajo el nombre de “Baptiste”, conquistando enseguida el fervor del público. Fue él quien modificó algunos elementos de la vestimenta tradicional del personaje: el característico sombrero redondo de lana blanca lo transformó en un bonete negro que contrastaba con el blanquísimo rostro de Pierrot a la vez que evitaba las sombras permitiéndolo mostrar mucho mejor las muecas; también eliminó la gorguera liberando los movimientos del cuello con lo que podía añadir más efectos cómicos, y aumentó el vuelo de la blusa y la amplitud del pantalón.

La vida de este actor fue llevada al cine, en 1945, en la película de Marcel Carné, *Les enfants du paradis*; el papel de “Batiste” lo interpretó el actor, Jean-Louis Barrault¹⁴.

Esta película sería transformada, después de más de medio siglo, en un “grand-ballet” de dos actos, con el mismo título, coreografía de Jose Martinez y música de Marc-Olivier Dupin. Su estreno tuvo lugar en París, en el Palais Garnier, en octubre de 2008.

Sacha Guitry, en 1951, también llevó al cine la vida del mimo en la película titulada, *Deburau*, en donde Guitry además de autor del guión, es también director e intérprete. La película está basada en la comedia del mismo nombre que el autor estrenó en París en 1918¹⁵. Sacha Guitry es también autor del libreto de la “leyenda musical” (ópera cómica), en dos actos, *Mon ami Pierrot*, con música de Samuel Barlow, estrenada en el *Théâtre National de l’Opéra* de París, el 11 de enero de 1935¹⁶.

Del poema, *Pierrot*, que Théodore Faullin de Bainville escribió en 1843, e incluyó en *Les Cariatides. Les Caprices en dizains à la manière de Clément Marot*, partirá la canción para soprano y piano que Claude Debussy compuso en 1881, en la que, de manera entrecortada, evoca el tema de la canción popular, “Au clair de la lune”.

*Le bon Pierrot que la foule contemple,
Ayant fini les nocces d’Arlequin
Suit en songeant le boulevard du Temple.
Une fillette au souple casaquin
En vain l’agace de son oeil coquin;
Et cependant mystérieuse et lisse
Faisant de lui sa plus chère délice,*

La blanche lune aux cornes de taureau
Jette un regard de son oeil en coulisse
À son ami Jean Gaspard Deburau.

(“El bueno de Pierrot que la multitud contempla,
Antes de acabar las bodas de Arlequín
Continúa soñando por el bulevar *du Temple*
Una muchachita con una vaporosa chaquetilla
En vano le provoca con sus pícaros ojos
Y sin embargo misteriosa y plana
Haciendo de él su más apreciada delicia,
La blanca luna con cuernos de toro
Arroja una mirada con ojos oblicuos
A su amigo Jean- Gaspard Debureau”).

El autor romántico Charles Nodier fue otro apasionado de Pierrot y Colombina. En su obra *Le songe d’or ou Arlequin et l’avare* basado en el cuento *Le songe*, (calificado como “fábula levantina” y transformado en obra dramática en 1828, para el escenario del *Théâtre des Funambules*)¹⁷, recrea la pantomima llena de embrollos y amores no correspondidos de los teatros de feria.

En 1864, la pieza de Nodier será transformada de nuevo por Deburau padre, e interpretada por Deburau hijo¹⁸.

Volvemos a referirnos a la serie de fotografías realizadas por Nadar durante el otoño de 1854 y el invierno de 1855, citadas más arriba.

El fotógrafo había pedido a Charles Deburau que posase para una serie de, “visages expressifs”. En la primera de estas fotografías¹⁹, *Pierrot fotógrafo* también llamado *El mimo Deburau*, (París Musée d’Orsay) -fig. 2-, se nos muestra al personaje junto a una cámara fotográfica con trípode que finge accionar. (Al contemplar detenidamente esta imagen podemos percibir el juego de intercambio de personalidades establecido entre ambos: al mismo tiempo, Nadar y Pierrot son el fotógrafo y el modelo).

A mediados del siglo XIX, otro gran mimo, Charles-Dominique-Martin Legrand, conocido como Paul Legrand²⁰, tomó el relevo de los Deburau y dio un nuevo carácter al personaje. Este actor, cuyo talento era más dramático que acrobático, consiguió alejar

la pantomima de la fábula y la fantasía reinantes en los teatros de feria y llevarla al mundo del realismo buscando la exaltación de los sentimientos. Ello, animó a Champfleury, en la década de los años 40 del siglo XIX, a escribir para Legrand nuevas pantomimas entre las que destacamos: *Pierrot valet de la mort* (1846) y *Pierrot perdu* (1847). También Théophile Gautier en colaboración con Paul Siraudin escribió en 1847, una “arlequinade en un acte en vers”: *Pierrot posthume*²¹.

Al final de la última escena, Pierrot se dirige al público para rendir homenaje a la *comedia dell' arte*:

*Pardonnez à Pierrot d'avoir pris la parole.
D'ordinaire je mime et grimace mon rôle
Et vais silencieux comme un fantôme blanc,
Toujours trompé, toujours battu, toujours tremblant
À travers l'imbroglio que d'une main hardie
Trace en ses canevas l'ancienne Comédie
Celle qu'on appelait Comedia dell' arte,
Et que brodait l'acteur en toute liberté.
C'est la farce éternelle aux mêmes personnages,
L'immortel quatuor²²
qu'ont aimé tous les âges,
Car toujours sous leur noir, leur plâtre ou leur carmin.
Les masques convenus ont le profil humain,
Et l'Art lui-même peut, quittant les hautes cimes,
Coudre à ces gais pantins le grelot d'or des rimes !*

(“Perdonad a Pierrot por tomar la palabra,
De ordinario expreso con mímica y muecas mi papel
Y voy silencioso como un fantasma blanco,
Siempre engañado, siempre golpeado, siempre temblando
A través del embrollo que con mano audaz
Traza en sus cañamazos la antigua Comedia
La que se llamaba *Comedia dell' arte*,
Y que exageraba el actor con total libertad.
Es la farsa eterna con los mismos personajes
El inmortal cuarteto que ha gustado a cualquier edad

Porque siempre bajo su color negro negro, su escayola o su carmín,
Las máscaras convencionales tienen perfil humano,
Y el Arte él mismo puede, abandonando las altas cimas,
Coser a estos alegres peleles el cascabel de oro de las rimas”).

El soneto, *Pierrot*, de Paul Verlaine es el segundo poema de la sección “Jadis” de la recopilación: *Jadis et Naguère* publicada en 1884²³, en donde nos habla de la transformación de Pierrot. En los primeros versos nos hace recordar al mimo de los teatros de feria, al de la canción popular que se ha convertido en un ser espectral y macabro:

*Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air
Qui riait aux aïeux dans les dessus de porte;
Sa gaîté, comme sa chandelle, hélas! est morte.
Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair.
Et voici que parmi l'effroi d'un long éclair
Sa pâle blouse à l'air, au vent froid qui l'emporte,
D'un linceul, et sa bouche est béante, de sorte
Qu'il semble hurler sous les morsures du ver.
Avec le bruit d'un vol d'oiseaux de nuit qui passe,
Ses manches blanches font vaguement par l'espace
Des signes fous, auxquels personne ne répond.
Ses yeux sont deux grands trous où rampe du phosphore
Et la farine rend plus effroyable encore
Sa face exsangue au nez pointu de moribond.*

(“Ya no es el soñador lunar con la antigua apariencia
Que hacía reír a nuestros abuelos en los dinteles de las puertas,
Su alegría, como su vela, ¡hay! se ha apagado
Y su espectro hoy se nos aparece, delgado y claro,
Y con el pavor de un gran relámpago
Su pálida blusa al aire, con el frío viento que se la lleva,
Como un sudario, y su boca muy abierta, de manera
Que parece gritar por las mordeduras de gusanos.

Con el ruido del vuelo de un pájaro nocturno que pasa
Sus mangas blancas hacen vagamente por el espacio
Signos locos a los que nadie responde.
Sus ojos son dos grandes agujeros por los que se desliza fósforo
Y la harina vuelve todavía más espantosa
Su cara exangüe con la nariz puntiaguda de moribundo”).

El 21 de mayo de 1892, se estrenó la ópera verista de Ruggero Leoncavallo, *Pagliacci*²⁴ en el *Teatro Dal Verme* de Milán, bajo la dirección de Arturo Toscanini. El libreto, del propio Leoncavallo, relata los amores y celos que conducen a Canio (*Pagliaccio*) a perpetrar el doble crimen, apuñalando a Nedda (*Colombina*) y a su amante, el joven campesino, Silvio. El lugar donde se desarrolla la ópera es un teatro de feria, lo que permitió a Leoncavallo utilizar “el teatro dentro del teatro” para trasladar a la vida real, las pasiones y emociones humanas que de manera jocosa interpretan los personajes de la *commedia dell’arte*. Pero Canio, en la primera escena del primer acto, quiere dejar bien claro que: ... *Il teatro e la vita, non son la stessa cosa* (“El teatro y la vida no son la misma cosa”). La ópera termina con las palabras del atormentado *pagliaccio* dirigiéndose al público que duda de si lo que está presenciando es farsa o realidad: *La commedia é finita!* (“¡La comedia ha terminado!”)²⁵.

Menos célebre que la ópera de Leoncavallo es el “mimodrama musical” con música de Vittorio Monti y libreto de Fernand Beisser, *Noël de Pierrot*, estrenado en París, en la primavera de 1900. Casi un siglo después, en 1990, todavía Pierrot será el protagonista de la ópera, *Pierrot ou Les Secrets de la Nuit* del compositor Alain Margoni. El libreto es una adaptación de Michel Tournier, del cuento infantil del mismo título publicado en 1978.

Pierrot ya había sido un asesino diez años antes del estreno de *Pagliacci* (aunque utilizando otras mañas), en la pantomima de Paul Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme*²⁶. Esta pantomima, estrenada en el *Théâtre de Valvins*, en 1882, ha sido considerada como el inicio del teatro moderno. En la edición ampliada de 1886, Margueritte incluye una dedicatoria a Catulle Mendès²⁷, gran aficionado a las pantomimas y autor de dos que tuvieron como protagonista a Pierrot: *Le Docteur Blanc* y *Chand d’habits*²⁸. Ambas fueron representadas en el teatro *Folies Bergère* por el

mimo Séverin Caferra, conocido como Séverin. *Le Docteur Blanc* se estrenó en 1893, *Chand d'habits*, en 1896; esta última se volvió a representar, en mayo de 1906²⁹.

En dos famosos carteles -fig. 3- de Jean de Paléologue anunciando las representaciones de *Chand d'habits* de 1896, podemos ver a Pierrot-Séverin llamando la atención del público. En uno de los carteles está guiñando un ojo, como anticipando sus picardías; en el segundo, señala muy directamente con el dedo al espectador dando la impresión de que éste último es el elegido por Pierrot-Séverin para compartir sus andanzas.

En la exposición *Nadar, la norme et le caprice*³⁰, se mostraba en la sección, “Les femmes de l’art”, una fotografía de la gran Sarah Bernhardt -fig. 4- interpretando a Pierrot en, *Pierrot assassin*, de Jean Richepin, con música de F. Pardon, escenografía de Robecchi y vestuario de Landolff. La comedia se estrenó en el *Palais du Trocadéro*, el 28 de abril de 1883. Jean Lorrain escribió la siguiente crítica transcrita por Gautier: “La señora Sarah Bernhardt, angulosa y espectral y como amortajada entre los grandes pliegues de su gran blusa blanca, ...destrozó completamente el sistema nervioso de su público”³¹.

Desde finales del siglo XIX, Pierrot se convertirá en personaje favorito del mundo de la danza.

El ballet, *Le Pierrot macabre*, estrenado en 1886, en el *Théâtre de la Monnaie* de Bruselas, con música y coreografía de Joseph Hansen y argumento del poeta Théodore Hannon, marca el inicio de la figura de Pierrot como fuente inagotable de inspiración en el arte del ballet durante más de medio siglo.

El Ballet Impérial de San Petersburgo lo introducirá en 1900, en *Les Millions d'Arlequin*, con argumento y coreografía de Marius Petipa y música de Riccardo Drigo. A partir de este momento, comenzarán a gestarse los grandes triunfos del mimo en las producciones de los Ballets Rusos. Antes de que llegaran éstos a París, Camille Saint-Saëns, impulsado sin duda por su gran afición a la astronomía, había compuesto, en 1907, una música para ballet que tituló, *Pierrot astronome* (lamentablemente, nunca se llegó a crear la coreografía).

Pero, como acabamos de decir, serán los Ballets Rusos quienes mostrarán al personaje de la *commedia dell’arte* como uno de los hitos de la escuela rusa.

“Pierrot” es el título de la segunda pieza de Carnaval, la suite para piano *op. 9* de Robert Schumann, que junto a la *op. 2*, *Papillons*, serán orquestadas, casi un siglo después, para convertirse en ballets. Los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev³² incluirán ambas

obras en su repertorio alcanzando con ellas dos de sus grandes éxitos entre los muchos conseguidos a lo largo de sus casi veinte años de existencia.

El trabajo de orquestación de *Carnaval* fue realizado por varios compositores rusos: Aleksandr Glazunov, Nikolai Rimsky-Korsakov, Anatole Liadov y Alexander Tcherepnin. Michel Fokine fue el coreógrafo y coautor del libreto junto a Léon Baskt que creó la escenografía y el vestuario. El estreno de este ballet-pantomima tuvo lugar en el teatro Pavlovsk de San Petersburgo el 20 de febrero de 1910, como función benéfica. Los papeles protagonistas estuvieron a cargo de las estrellas del Ballet Imperial del teatro Marinsky: Tamara Karsavina (Colombina), Vsevolod Meyerhold (Pierrot), y Leonid Leontiev (Arlequín). Pero este ballet no alcanzaría fama mundial hasta ser representado por los Ballets Russos de Diaghilev en el teatro des Westens de Berlín, el 20 de mayo de 1910. En esta ocasión, el personaje de Arlequín fue interpretado por el legendario Vaslav Nijinsky.

El ballet-pantomima en un acto, *Papillons*, orquestado por Nicolai Tcherepnin, se estrenó por el Ballet Imperial, en el teatro Marinsky de San Petersburgo, en 1912, bajo diferentes auspicios. Michel Fokine es el autor del libreto y de la coreografía; la escenografía es de Mstislav Dobujinsky, y el vestuario de Leon Baskt. Entre los primeros bailarines, se encontraban, Tamara Karsavina (Colombina) y el propio Michel Fokine (Pierrot). El título que Schumann había dado años atrás a esta suite, Fokine lo traslada al ingenuo Pierrot, que enciende una vela creyendo que un grupo de muchachas, a las que pretende atraer con su luz, son mariposas.

Pero, tal como había ocurrido con *Carnaval*, el éxito de *Papillons* se debió a la espléndida producción de Diaghilev para el Casino de Montecarlo. La “première” tuvo lugar, el 16 de abril de 1914(33).

En 1911, otra de las grandes coreografías de Michel Fokine encargada por Diaghilev, fue la creada para *Petrushka* (el Pierrot ruso que cambió el color blanco de su traje por el rojo). Contó con la originalísima partitura de un joven Igor Fiodorovich Stravinski. (Anteriormente, Stravinski había creado para los Ballets Rusos *El pájaro de fuego*, y, para ellos también escribirá, dos años más tarde, la partitura de *La Consagración de la Primavera*, cuyo estreno en París en el Théâtre des Champs-Élysées, el 29 de mayo de 1913, ha permanecido como el escándalo más famoso de la historia de los teatros parisinos)34.

Petrushka es un ballet en un solo acto. Alexandre Benois e Igor Stravinski son los autores del libreto, la escenografía y el vestuario son, también, de Benois. El 13 de junio

de 1911, se estrenó en París, en el *Théâtre du Châtelet*. Los papeles protagonistas fueron interpretados por: Vátslav Nijinski (Petrushka)³⁵, Tamara Karsavina (la Bailarina), Alexandre Orlov (el Moro) y Enrico Cecchetti (el Mago o Charlatán).

Stravinski compuso una música basada en el empleo de la bitonalidad, llevada al extremo en lo que se ha dado en llamar, el acorde Petrushka³⁶.

Stravinski es también el autor de la partitura encargada por Diaghilev para el ballet *Pulcinella*, uno de los antiguos *zanni* de la *commedia dell'arte*. (Hemos comentado detenidamente este ballet en el estudio de *Hombre con clarinete* de Pablo Picasso. Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano).

El personaje de Pierrot no está explícitamente incluido en el argumento de *Parade*, pero sí lo está en el magnífico telón de boca pintado por Picasso

El 30 de septiembre de 1922, el pintor, escultor, coreógrafo y bailarín Oskar Schlemmer presentó en Stuttgart su *Triadisches Ballett* (Ballet triádico). Schlemmer quiso que Paul Hindemith compusiera la música pero aunque se entrevistaron en varias ocasiones a lo largo de dos años, el “Ballet triádico” no se estrenó con música del compositor alemán. No se sabe exactamente quien escribió la música con la que se presentó, pero el 22 de agosto de 1922, en una carta dirigida a su amigo el pintor suizo, Otto Meyer, Schlemmer le comenta:

“... estamos ensayando a fondo. Sabía lo que me esperaba, lo que podía ser un placer se ha convertido en una carga. Por cierto, estamos haciendo una danza de Händel, un *passecaïlle* o *passacaglia*, es decir, una vieja danza española. Me gusta el nombre pasacalle y me sorprendió gratamente saber lo que significa”⁴¹. (Es probable por tanto, que, al menos una parte del ballet, se bailara con música de Händel). Finalmente, en 1926, tuvo lugar la presentación del “Ballet triádico” en el Festival de Música de Donaueschingen y, en esa ocasión, sí contó con la música compuesta por Hindemith: *Das Triadisches Ballett op.40*, que el compositor ampliaría, entre 1925 y 1926, convirtiéndolo en una suite: *Suite per un organo meccanico op. 42 n° 2*. Este ballet abstracto, estructurado en doce coreografías de pequeño formato, con dieciocho cambios de vestuario e iluminación, y cuya duración total alcanza varias horas, es una propuesta multidisciplinar de Schlemmer montada en diversas ocasiones durante su estancia en la Bauhaus⁴², a lo largo de casi diez años, desde 1923 hasta 1931(⁴³). Schlemmer quiso evocar en su ballet a los personajes de la *commedia dell'arte*. Podríamos llegar a identificar por su vestimenta (con la dificultad que ello supone en los diseños de

Schlemmer pues en el vestuario introdujo, entre otros elementos, enormes círculos de alambre y esferas de colores), a Colombina y a Pierrot, que junto a las demás marionetas, se convierten en figuras geométricas que danzan superponiendo y combinando sus estructuras como ocurre en un cuadro abstracto.

Hemos hablado anteriormente de Michel Fokine, el joven bailarín del Ballet Imperial, cuyas ideas de reforma de la danza interesaron inmediatamente a Diaghilev⁴⁴. Tras la desaparición de los Ballets rusos, Fokine abrió, en 1921, en la ciudad de Nueva York, una escuela de la que surgió la primera generación de bailarines del “American Ballet”, que actuarían regularmente en el *Metropolitan Opera House*. Durante esta etapa, Fokine seguiría creando coreografías. En dos de ellas, estrenadas en 1925, quiso una vez más evocar, no sólo la figura de Pierrot en *El inmortal Pierrot*, sino también la de otros personajes de la *commedia dell’arte*, en *Aventuras de Arlequín*, que el coreógrafo incluyó, junto a otros ballets, en la gira que realizó por Europa ese mismo año⁴⁵.

En 1927, el compositor polaco Karol Rathaus estrenó en Berlín (la misma ciudad donde Fokine había comenzado su gira dos años antes cosechando un gran éxito), el ballet, *Der letzte Pierrot* (“El último Pierrot”), con coreografía de Max Terpis, que también participó en el libreto. Rathaus utilizó música de jazz para algunos de los números, además de todo tipo de motivos paródicos; pero este ballet no pudo igualar el éxito alcanzado por los ballets de Fokine.

Todavía, en 1982, se estrenará en Drottningholm (Suecia), un ballet con Pierrot como protagonista: *Pierrot in the Dark* (“Pierrot en la oscuridad”) del que fue coreógrafo del Real Ballet Sueco, Ivo Cramér. Es posible que este gran coreógrafo se inspirara en el poema nº 10 de *Pierrot lunaire: Rondels bergamasques*, de Albert Giraud, “Pierrot voleur” (Pierrot ladrón), que transcribimos más adelante al hablar de *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg.

Pierrot también llegaría al mundo del cabaret.

El *chansonnier* Xavier Privas llevó a Montmartre y al Barrio Latino, todo el lirismo y la melancolía de los recuerdos y sufrimientos de Pierrot. Este cantautor recogió éstas canciones (junto con otras) en dos recopilaciones para voz y piano, *Chansons vécues* (“Canciones vividas”, 1903) y *Chansons sentimentales* (“Canciones sentimentales”, 1906).

En esta misma línea, entre 1916 y 1923, el cantante Alexander Vertinsky (conocido como el “Pierrot ruso”), vestido de blanco y con la cara maquillada del mismo color, cantaba por los cabarets de Montmatre las tristísimas canciones de Pierrot que recogían sus desgraciadas aventuras.

Y sin alejarnos del ámbito de los espectáculos de variedades, en 1952, el gran mimo, Marcel Marceau evocaría a estos *chansonniers*, en la parodia titulada: *Pierrot de Montmartre*.

Transcribimos aquí la primera estrofa de una de esas canciones, “Buenas noches señora Luna”, que probablemente sirvió de inspiración a Marceau:

*“Bonsoir Madame la Lune
Pierrot sortant du cabaret
Un soir que pour noyer sa peine
Il avait bu du vin clairot
Revenait par la nuit sereine
Le firmament resplendissait
Les étoiles étaient en fête
Et Pierrot qui seul devisait
Dit soudain en levant la tête*

Refrain:

*Bonsoir Madame la Lune, Bonsoir (bis)
C'est votre ami Pierrot qui vient vous voir
Bonsoir Madame la Lune.*

(“Buenas noches señora Luna”
Al salir Pierrot del cabaret
Una noche en que para ahogar su pena
Había bebido clarete
Emocionado por la serena noche
El firmamento resplandecía
Las estrellas celebraban una fiesta
Y Pierrot que departía solo
Dijo de improviso levantando la cabeza

Estrillo:

Buenas noches señora Luna, Buenas noches (bis)

Soy Pierrot, su amigo, que viene a verla.

Buenas noches señora Luna”)⁴⁶.

(En nuestra opinión, esta canción es directa heredera del primer poema de Giraud “Ivre de lune” que transcribimos más adelante).

No podemos pasar por alto en este recorrido a Charles Spencer Chaplin, Charlot; quizá el más grande entre los mimos. El personaje cómico y tierno de las pantomimas del cine mudo, representante por excelencia del “alma del pueblo”, evocador del ingenuo Pierrot, siempre enamorado pero sin esperanza. Charlie Chaplin fue durante casi cuatro décadas (recordemos que incluso en su película de 1952, *Candilejas*, da vida a un viejo payaso que no puede aspirar al amor de la joven bailarina), el hombrecillo, mitad mendigo, mitad héroe y siempre pillo, que llevará a cabo su última hazaña quijotesca, enfrentándose al cine sonoro, primero en *City Lights* (“Luces de la ciudad”), de 1930 y después en *Modern Times* (“Tiempos modernos”), de 1935⁴⁷.

En un artículo publicado en el Motion Picture Herald Magazine de New York, en 1928, titulado *The gesture begins just where the word finishes* (“El gesto comienza donde acaba la palabra”), Charles Chaplin arremete contra los *talkies* (películas habladas):

“¿Los *talkies*? Podéis afirmar que los detesto. Se disponen a estropear el arte más antiguo del mundo, el arte de la pantomima. Aniquilan la gran belleza del silencio. Derriban el edificio actual de la pantalla, la corriente que ha creado las estrellas, los cinéfilos, la inmensa popularidad del cine, la atracción de la belleza. (...). En mi nuevo film “Luces de la ciudad” no usaré la palabra. No la utilizaré jamás.(...). El film hablado ataca las tradiciones de la pantomima que nos ha costado tanto esfuerzo introducir en la pantalla, y a partir de las cuales debe ser juzgado el arte cinematográfico. La película hablada destruye toda la técnica que hemos adquirido”⁴⁸.

En el siglo XX y bajo todas las expresiones artísticas posibles, Pierrot ha continuado siendo fuente de inspiración.

Citaremos, en primer lugar, algunos compositores de la época que se interesaron por el personaje, aunque, ante el elevado número de ejemplos que podríamos dar, nos vamos a

limitar sólo a la música culta europea, deteniéndonos en alguna de las más famosas creaciones.

Claude Debussy encontró en Verlaine su fuente de inspiración cuando, hacia 1890, comenzó a componer la partitura para piano, *Suite Bergamasque*⁴⁹. Entre sus últimas composiciones se encuentran las tres sonatas escritas entre 1915 y 1917. La primera de ellas es la *Sonata para violonchelo y piano en re menor*, a la que tenía previsto titular, *Pierrot fâché avec la lune* (Pierrot enfadado con la luna). En esta sonata, el piano hace un mero papel de acompañamiento, a modo de “continuo”⁵⁰, cediendo la parte protagonista al violonchelo cuya sonoridad se acerca a la guitarra o a la mandolina, instrumentos inseparables de Pierrot. Hay cierto paralelismo entre el comienzo de *Pagliacci* y el comienzo del “Prólogo” de esta sonata. En la ópera de Leoncavallo, una fanfarria anuncia la llegada de la troupe de comediantes y saltimbanquis; en la sonata de Debussy, los dos instrumentos de cuerda realizan la fanfarria que presenta a Pierrot como el personaje que canta y toca la guitarra.

Para violonchelo y piano también escribió un Andante el inglés Cyril Scott: *Pierrot amoureux* (1912).

La guitarra, mucho más tarde, evocará a los dos eternos rivales en, “Pierrot y Arlequín” de *Mascarades*, vol. II (1988), del compositor ruso Nikita Koshkin.

También recurre al mimo el compositor búlgaro Marin Goleminov, en su “miniatura” incluida en el ciclo para piano, *Cinco Impresiones*: “Pierrot”, escrita en 1959.

Pierrot no ha sido olvidado en la música para orquesta, especialmente en el primer cuarto del siglo XX. Estos son algunos ejemplos:

La obertura “Pierrot del minuto, Fantasía dramática en un acto” que, en 1908, escribió sir Granville Bantock para una obra de teatro en verso de Ernest Dowson, *Pierrot of the Minute, a Dramatic Fantasy in one act*⁵¹.

Eine Ballettsuite (“Una suite de ballet”) compuesta por Max Reger, en 1913, en el segundo movimiento (Adaggiato), el compositor evoca a Colombina, en el tercero (Vivace), a Arlequín y en el cuarto (Larghetto), a Pierrot y Pierrette.

“La notte di Pierrot”, es la primera pieza de *Contrasti per orchestra*, obra escrita, en 1927, por Enzo Masetti⁵².

Erich Zeisl, en 1935, convierte en suite orquestal, la partitura que había compuesto en 1929, para el ballet *Pierrot in der Flasche* (“Pierrot en la botella”), ballet que no llegaría a estrenarse.

La opereta también contaría con Pierrot.

Para *El conde de Luxemburgo*, estrenada en Viena en 1909 (revisada en 1911 para su presentación en Londres), Franz Léhar compuso el célebre vals “Pierrot y Pierrette” incluido en la escena del baile de Carnaval del segundo acto; Julieta se siente identificada en la enamorada de Pierrot y comienza a entonar la dulce melodía evocando a la pareja: ...“¡Pierrot y Pierrette, exactamente como nosotros dos!”. De este vals, que alcanzaría una enorme popularidad, enseguida se hicieron adaptaciones instrumentales para orquesta, grupos de cámara, piano, y otros instrumentos solistas.

La compositora belga de origen italiano, Eva Dell’Acqua (hija del pintor Cesare Dell’Acqua), compuso alrededor de quince óperas y operetas; de 1918 es la opereta *Pierrot le menteur* (“Pierrot el mentiroso”).

El también belga, Lionel Renieu compuso, en 1926, *La Chimère, ou Pierrot l’Alchimiste* (“La Quimera, o Pierrot el Alquimista”).

Los músicos españoles no se mantuvieron ajenos a la llamada del personaje.

En 1904, Ruperto Chapí, estrenó *La tragedia de Pierrot*, con libreto de Ramón Asensio y Juan José Cadenas, zarzuela considerada como una réplica de *Pagliacci*. Las críticas de la época no resultaron favorables. Laserna escribe, el 20 de diciembre de 1904, en *El Imparcial*:

“La obra fracasó principalmente porque recuerda a *I Pagliacci*, quedando muy por bajo de esta obra en fuerza dramática y verosimilitud e intensidad en el desenlace”.

Y M. (sic.) en *La Época* destaca:

... “el pensamiento delicado y poético de la obra no ha sido desarrollado con acierto; termina *La tragedia de Pierrot* de una manera desmayada y pobre” (...) Sin duda Cadenas y Mas han querido huir del desenlace de *I Pagliacci*, obra que hace recordar a *La Tragedia*, y se han equivocado”⁵³.

El infatigable compositor de zarzuelas Tomás Barrera (escribió más de treinta durante el primer tercio del siglo XX, aunque actualmente apenas es recordado), es el autor de la opereta-zarzuela, *El sueño de Pierrot*. Su estreno tuvo lugar en Barcelona, en el teatro Tívoli, el 14 de febrero de 1914⁽⁵⁴⁾.

Nos adentramos ahora en el mundo de la canción y aquí también nos limitaremos a la canción culta europea, dejando a un lado el gran número de canciones pertenecientes a la música pop y rock que incluyeron a Pierrot en sus letras.

Nos permitimos únicamente citar la canción de David Bowie, de 1980, *Ashes to Ashes*, cuya traducción, “De las cenizas a las cenizas” podría equivaler a, “Polvo eres y en polvo te convertirás”, lo que, de alguna manera, nos lleva al poema de Nerval que hemos transcrito anteriormente; aunque en la canción de Bowie existe un trasfondo del mundo de las drogas tan lejano al de Pierrot. Ha llamado nuestra atención el estuche del álbum con la imagen del músico inglés vestido como el mimo, maquillado de blanco y tocado con el “copolone”, llevándose un zapato al oído. Esta imagen fue incluida en el videoclip que se editó ese mismo año.

La mayoría de las canciones que citamos a continuación, fueron escritas para voz y piano.

De 1906 es *Le pauvre Pierrot* de Camille de Rhynal con texto de R. Roberts.

Eduard Künneke compone, en 1911, *Cinq chansons de Pierrot* con textos de Arthur Kahane.

Cesar Andrea Bixio, en 1925, escribe la música y el texto de *Cossi piange Pierrot* (Así llora Pierrot).

Francis Poulenc es el autor de la canción, *Pierrot*, con texto de Théodore de Banville, compuesta en 1933.

En 1949, Sylvano Bussotti cambia el instrumento acompañante; en esta ocasión será el arpa. *Pierrot* es el título de esta canción.

Parisian Pierrot, para voz y orquesta, fue la canción escrita en 1922, por el actor, dramaturgo y compositor inglés, Noël Coward (era de esperar que entre sus más de trescientas canciones no faltase una dedicada a Pierrot).

Nos vamos a detener ante una obra singular que aglutina poesía, música de cámara, melodrama y canción de cabaret, transformada ésta última en canto hablado o declamación cantada (*Sprechstimme*)⁵⁵; nos referimos a *Pierrot Lunaire* de Arnold Schönberg, obra marcadamente expresionista sustentada en el atonalismo⁵⁶, e impregnada de una simbología numérica: *Pierrot Lunaire: Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds “Pierrot Lunaire” op. 21* (“Pierrot Lunaire: Tres veces siete poemas de Pierrot Lunaire de Albert Giraud”).

Schönberg estaba obsesionado con la numerología. En esta obra utiliza insistentemente motivos de 7 notas y son 7 los participantes en la obra, contando instrumentistas, soprano y director. La obra es su *opus* 21, contiene 21 poemas, y comenzó a escribirla el 21 de marzo de 1912. Los números 3 y 13 (suma de los dígitos del año en que se

compuso), también están presentes; cada poema está escrito en 13 líneas (dos versos de 4 líneas seguidos de un verso de 5 líneas), la primera línea de cada poema aparece 3 veces, y las líneas 7 y 13 se repiten. Tal como dice el título, la obra está dividida en 3 partes constituida cada una de ellas por 7 melodramas; para cada uno de ellos el autor va utilizando una combinación instrumental diferente, con una escritura musical que abarca desde el estilo contrapuntístico e imitaciones libres, hasta la transformación del motivo principal o el contrapunto estricto del canon (con formas en espejo), de la fuga, o de la *passacaglia*. La partitura para soprano con acompañamiento de grupo instrumental, fue un encargo de la actriz-recitadora, Albertine Zehme. Se estrenó en la sala *Choralion* de Berlín, el 16 de octubre de 1912. La parte vocal (como no podía ser de otra manera), corrió a cargo de Albertine Zehme; el grupo camerístico estaba integrado por flauta (alternando con piccolo), clarinete (alternando con clarinete bajo), violín (alternando con viola), violonchelo y piano. Dirigió el propio compositor.

Arnold Schönberg, seleccionó veintiún poemas de los cincuenta que Albert Giraud (Émile-Albert Kayenberg), había publicado en 1884, con el título, *Le Pierrot lunaire: Rondels bergamasques*⁵⁷. La traducción (más que libre) al alemán, había sido realizada en 1892, por el poeta y dramaturgo Otto Erich Hartleben⁵⁸. En los poemas seleccionados por Schönberg, Pierrot es evocado, en unos, en primera persona y, en otros, en tercera. En el primer caso, causa extrañeza que sea una mujer la que interprete a Pierrot, si bien, la contradicción es fácil de entender puesto que fue Albertine Zehme quien hizo el encargo a Schönberg. No es ésta la primera vez que vemos a una mujer en el rol de Pierrot; más arriba hemos mencionado a Sarah Bernhardt quien, en 1883, interpretó este personaje, en *Pierrot assassin*. Lo chocante en *Pierrot Lunaire*, es que Albertine, estaba vestida en todo momento de Colombina.

Musicalmente, la obra suscitó opiniones bien diferentes.

La compositora Marion Bauer, lo expresaba así: “Es siempre y hasta el fondo Schoenberg, aún estando compuesta en 1912. Revela gran facilidad técnica, habilidad contrapuntística, audaz tratamiento armónico, un toque de viejo romanticismo, momentos de belleza trascendental, junto a ásperos efectos armónicos y melódicos”⁵⁹.

No coincidía con Bauer el crítico y musicólogo Constant Lambert:

“...mi intención no es sostener que Schönberg no se eleva sobre el vago decadentismo de Albert Giraud. Hay en su música una cruel desesperanza, un asco casi llameante que recuerda el clima de “La charogne” (“La carroña”) de Baudelaire y lo coloca muy por encima de la mórbida acuarela del texto elegido. (...) ¿No podríamos describir al

“Pierrot Lunaire” como una serie de historias patéticas y de sutiles argumentaciones? A pesar de su apariencia superficial de frigidez matemática, y cualesquiera que sean sus faltas, no podemos describir de ningún modo al atonalismo como escuela abstracta”⁶⁰

Para muchos compositores contemporáneos, el inicio de la experimentación de nuevas posibilidades musicales reside en esta obra que fue elemento impulsor de búsquedas pero también de desorientación⁶¹.

Como ya hemos adelantado, transcribimos a continuación dos de los poemas de Giraud en la versión alemana de Hartleben: el poema n°1 *Mondestrunken* (“Borrachera de luna”) en el que puede estar inspirada la canción de Jean-Louis Pisuise que hemos comentado, y el n° 10 *Raub* (“Pierrot ladrón”) en el que Ivo Cramér podría haberse basado para su ballet, *Pierrot in the Dark* (“Pierrot en la oscuridad”).

Mondestrunken

*Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder,
Und eine Springflut überschwemmt
Den stillen Horizont.*

*Gelüste schauerlich und süß,
Durchschwimmen ohne Zahl die Fluten!
Den Wein, den man mit Augen trinkt,
Gießt Nachts der Mond in Wogen nieder.*

*Der Dichter, den die Andacht treibt,
Berauscht sich an dem heiligen Tranke,
Gen Himmel wendet er verzückt
Das Haupt und taumelnd saugt und schlürft er
Den Wein, den man mit Augen trinkt.*

(“El vino que con los ojos bebe
Por la noche la luna lo vierte en oleadas,
Y como una marea se sumerge

En el tranquilo horizonte.

Espantosos y dulces deseos
Nadan innumerables en el oleaje
El vino que con los ojos bebe
Por la noche la luna lo derrama a raudales.

El poeta guiado por la piedad
Se embriaga con la bebida sagrada,
Vuelve hacia el cielo en éxtasis
La cabeza y titubeante succiona y sorbe
El vino que con los ojos bebe”)

Raub

*Rote, fürstliche Rubine,
Blutge Tropfen alten Ruhmes,
Schlummern in den Totenschreinen,
Drunten in den Grabgewölben.
Nachts, mit seinen Zechkumpanen,
Steigt Pierrot hinab - zu rauben
Rote, fürstliche Rubine,
Blut'ge Tropfen alten Ruhmes.
Doch da - sträuben sich die Haare,
Bleiche Furcht bannt sie am Platze:
Durch die Finsternis - wie Augen!
Stieren aus den Totenschreinen
Rote, fürstliche Rubine.*

(“Rojos, rubíes principescos
Gotas de sangre de antiguas glorias
Duermen en los ataúdes
Bajo las bóvedas sepulcrales.

Por la noche noche, con sus alegres compañeros,
Pierrot desciende para robar
Los rojos rubíes, principescos
Gotas de sangre de antiguas glorias.
Pero, los cabellos se les erizan,
El temor les paraliza en el sitio:
A través de la oscuridad, ¡como unos ojos!
Les miran fijamente, desde los ataúdes
Rojos, rubíes principescos”).

No vamos a detenernos en la presencia de Pierrot en la literatura del siglo XX, pues son innumerables las obras que tanto en verso como en prosa, han sido publicadas, especialmente, a lo largo de la primera mitad del siglo. Ello desbordaría la extensión de este estudio.

Sí vamos a recordar, más adelante, algunas obras plásticas que están claramente relacionadas con el *Pierrot y guitarra* de Salvador Dalí.

En el collage de nuestro artista, ya queda reflejado su interés por las corrientes neocubistas que con cierto retraso respecto al resto de Europa, iban introduciéndose en los círculos de vanguardia del Madrid de los años veinte. A diferencia de sus compañeros, nuestro pintor se mantenía alerta ante las innovaciones que llegaban de otros países. En su *Vida secreta* nos revela lo siguiente:

*Los domingos, en la mañana iba al Prado y esbozaba planos cubistas de la composición de diversas pinturas. (...) En mi cuarto empezaba a ejecutar mis primeras pinturas cubistas, que estaban directa e intencionadamente influidas por Juan Gris. Eran casi monocromas, como reacción a mis anteriores periodos colorista e impresionista, los únicos colores de mi paleta eran blanco, negro, siena y verde aceituna*⁶².

En otro pasaje de su libro, el artista relata el momento en que esas pinturas fueron descubiertas por el grupo que formaban, Pepín Bello, Luis Buñuel, Federico García Lorca, Pedro Garfias, Eugenio Montes, Rafael Barradas y otros compañeros de la

Residencia de Estudiantes. A partir de entonces, al pintor se le abrirían las puertas de los círculos de vanguardia madrileños:

Pero antes de eso (Dalí se refiere a cómo se estropearon sus dos primeras pinturas cubistas pues la preparación que empleó, excesivamente espesa, hizo que se agrietasen y se cayesen a trozos), *un día, fueron descubiertas y yo con ellas. (...) Vinieron en grupo a mirar mis pinturas y (...) su sorpresa no conocía límites. ¡Que yo fuera un pintor cubista era lo último que se les hubiera ocurrido!*⁶³.

Al imaginar aquéllas mañanas de domingo en las que nuestro artista se encaminaba desde la Residencia de Estudiantes hacia el Museo del Prado, podemos suponer que, en más de una ocasión, coincidiría con los teatrillos de guiñol que se instalaban en diversos lugares del paseo de la Castellana (también en el parque del Retiro), a los que se les conocía como “los curritos”, y que no eran otra cosa que las marionetas de Colombina, Pierrot, Polichinela con su porra, el Moro, etc. (a la “troupe” madrileña se había añadido otro personaje, completamente ajeno a la *commedia dell’arte*: el demonio, cuya aparición hacía subir el volumen de los gritos de los niños)⁶⁴.

Por otra parte, es posible que en la Residencia de Estudiantes, García Lorca contagiara a Dalí su entusiasmo por las marionetas. En su niñez, el poeta granadino había quedado fascinado con estos espectáculos de títeres por lo que su madre le regaló un teatrillo de guiñol⁶⁵, que será el origen de su pasión por el teatro; en un primer momento por el teatro de marionetas, pero éste dará paso, más tarde, a su extraordinaria producción dramática. La marioneta andaluza “Cristobical” de la que tomarán el nombre “los cristobicas o cristobitas” (el equivalente a “los curritos” madrileños), sirvió, en un principio, de inspiración para el proyecto del Teatro Andalúz de Títeres, en colaboración con Manuel de Falla, que no llegaría a realizarse.

De agosto de 1922, data el primer borrador de García Lorca de la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la seña Rosita*, que, en 1931, se convertiría en *El retablillo de Don Cristóbal o Los títeres de cachiporra*⁶⁶. En esta pieza, el poeta avanza ya las líneas principales de su única obra dirigida a un público infantil: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, representada con marionetas, en el salón de su casa, la víspera de enero de 1923, junto con el entremés atribuido a Cervantes, *Los dos habladores*, y un *Auto de los Reyes Magos* (éste último con muñecos de cartón recortado). La primera pieza se acompañaba con música de Ravel; la segunda, con música de Stravinsky (con Manuel de Falla al piano); el auto, con música del siglo XV, y decorados copiados del códice de Alberto Magno.

Manuel de Falla, de niño, en Cádiz, también tenía un teatro de marionetas y jugaba a representar aventuras de Don Quijote, quizá fuera ese el motivo por el que, en 1919, durante su estancia en París, aceptó el encargo de la princesa de Polignac⁶⁷ que consistía en una ópera con orquesta de cámara. (Otros encargos de la princesa fueron *Sócrates*, de Erik Satie, el ballet *Renard*, de Ígor Stravinsky, y *Concierto para dos pianos* y *Concierto para órgano* de Francis Poulenc; Maurice Ravel le dedicó su célebre Pavana para una infanta difunta). Falla propuso a la princesa “la graciosa historia del titiritero” que Cervantes había incluido en el cap. XXVI de la segunda parte de su “Ingenioso Hidalgo”. Así surgió la idea de *El retablo de maese Pedro*, que Falla sugirió montar con títeres. El estreno, en versión de concierto tuvo lugar en Sevilla, en el teatro San Fernando, en marzo de 1923 (el mismo año de las funciones en casa de Lorca), y con marionetas, en el palacio de la princesa, en junio de ese mismo año (en España, la última representación del retablo con marionetas, tuvo lugar en Barcelona, en el Gran Teatro del Liceo, en enero de 2009)⁶⁸.

Por aquella época, el joven Dalí intentaba aproximarse a los movimientos de la vanguardia europea, que había conocido a través de revistas de arte como *L'Esprit Nouveau*⁶⁹ o la italiana *Valori Plastici*⁷⁰.

En el nº 2, de esta última (junio-octubre 1919), aparecía reproducido el collage de Picasso, *Naturaleza muerta con silla de rejilla* -fig. 5- (París, Museo Picasso), que el artista malagueño había realizado en 1912, en donde podemos reconocer algunos objetos plasmados en lenguaje cubista: una copa de cristal, una boquilla de pipa, un periódico, una rodaja de limón, mientras que en la parte inferior izquierda vemos el asiento de rejilla de una silla; aparecen también varios signos tipográficos: se pueden leer las letras "JOU", inicio de *Journal*; la letra "U", escapándose del periódico, pretendiendo provocar una sensación de relieve. Lo que en aquel momento más llamó la atención en esta obra, fueron los materiales de la vida cotidiana convertidos en objetos artísticos (la cuerda de cáñamo que actúa a modo de marco ovalado y el hule con el que el artista recreó la rejilla de una silla)⁷¹.

Pero no son sólo los collages de Picasso y Braque los que estaban en el pensamiento de nuestro artista. Ya hemos citado más arriba, la explicación del mismo Dalí en cuanto que fue Juan Gris el primero que influyó en sus tempranas obras cubistas⁷², y no nos cabe la menor duda de ello al contemplar los primeros pierrots con guitarras de este otro artista, repartidos por diferentes museos y colecciones privadas: París, Centre Georges Pompidou (1919) -fig. 6-; Kunstmuseum de Winterthur (1919) -fig. 7-; Dublín, National

Gallery of Ireland (1921) -fig. 8-. Y, por supuesto, también sus collages, particularmente, *La guitarra*, París. Centre Geroges Pompidou (1913), en donde aparece un plano frontal casi completo del instrumento, dotado de cuerdas, clavijero, clavijas y el efecto de una plantilla de uno de los aros laterales.

Todas estas imágenes, tanto la de la marioneta del teatrillo ambulante (que sin duda hacía detener a nuestro artista en su paseo dominical), como las de Juan Gris, serán interpretadas en nuestro collage de una manera muy personal, haciéndose presente la divisa del pintor: “todo me influye y nada me modifica”, que se completa con otra máxima suya: “lo importante no es lo que uno tiene de los demás sino lo que le diferencia de ellos”⁷³.

Como ya hemos dicho anteriormente, no hay duda de que la presencia de Picasso es indiscutible, no sólo por la utilización de la técnica del collage, también por la de las dos imágenes: Pierrot y la guitarra, inseparables ambas de la obra del pintor malagueño, al que Dalí no conocería hasta dos años después de haber realizado este collage, durante su primer viaje a París. Picasso recibió a Dalí en su estudio del “Bateau Lavoir”, y le mostró la evolución de su obra, lo que impresionó profundamente al joven pintor⁷⁴. En 1947, el catalán realizaría el retrato del malagueño (Figueras. Fundació Gala-Salvador Dalí); en el cuadro aparece el cerebro de Picasso en forma de caracol que va extendiéndose y adoptando la forma de un camaleón. Diez años antes, había realizado el retrato de Freud y, al mostrar los esbozos a su amigo Pichot, le comentó que tenía el cráneo en forma de caracol⁷⁵.

Sin llegar a la casi obsesiva predilección de Picasso por la guitarra⁷⁶, Dalí ha incluido este instrumento en muchos de sus cuadros.

Nos referimos a continuación a los realizados entre 1922 y 1927:

Composición cubista. Naturaleza muerta con guitarra -fig. 9- (1922. Colección privada); *Escena familiar* -fig. 10- (1923. Figueras. Fundación Gala Salvador Dalí); *Gitano de Figueras* -fig. 11- (1923. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía); *Pierrot tocando la guitarra* -fig. 12- (1925. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía); *Mesa delante del mar, homenaje a Erik Satie* -fig. 13- (1926. Figueras. Fundación Gala Salvador Dalí); *Naturaleza muerta al claro de luna* -fig. 14- (1926-1927 Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)⁷⁷. En uno de los dibujos que realizó para ilustrar el proyecto, *Putrefactos* -fig. 15- que había ideado con García Lorca, aparece también un personaje tumbado tocando un instrumento parecido a una guitarra⁷⁸.

En 1943, se estrenaba en Nueva York en el Metropolitan Opera House, el ballet, *Café de Chinitas*, basado en canciones populares españolas arregladas por García Lorca con la bailarina y bailaora española, Encarnación López, “La Argentinita”. Salvador Dalí realizó los decorados, el vestuario y el telón escénico en el que aparecía una guitarra a modo de Cristo crucificado (la caja del instrumento representa el cuerpo de una mujer, cuya cabeza está inclinada sobre el pecho a la manera de Cristo al morir; en la nuca tiene clavadas las clavijas mientras que los musculosos brazos abiertos en cruz dejan ver las palmas de las manos con las castañuelas que hacen las veces de clavos y parecen sostener un mantón en el que los flecos no son otra cosa que goterones de sangre). Se ha dicho que esta imagen es un homenaje que Dalí quiso hacer a Federico García Lorca. El pintor puso al telón el título de *La guerra civil española* -fig. 16- (colección privada).

En otro ballet estrenado muy poco tiempo después de *Café de Chinitas*, en el que Dalí participó en el libreto y creó la escenografía y el vestuario, nos ha parecido percibir otro homenaje, menos trágico aunque enormemente desesperanzado, a García Lorca.

Se trata de *Coloquio sentimental* estrenado también en Nueva York, en el International Theatre, con coreografía de Georges Balanchine y música de Paul Bowles, basado en el poema de Verlaine del mismo título (el último de *Fêtes galantes*, donde el poeta parece querer poner punto final a la fiesta con un coloquio entre dos siluetas espectrales cuyo amor ha perdido toda esperanza).

Colloque sentimental

Dans le vieux parc solitaire et glacé

Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,

Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé

Deux spectres ont évoqué le passé.

- Te souvient-il de notre extase ancienne?

- Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?

- Ton coeur bat-il toujours à mon seul nom?

Toujours vois-tu mon âme en rêve? - Non.

Ah ! les beaux jours de bonheur indicible

Où nous joignons nos bouches ! - C'est possible.

- Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !

- L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,

Et la nuit seule entendit leurs paroles.

(“En el viejo parquet solitario y helado

Dos formas han pasado hace poco,

Sus ojos están muertos y sus labios blandos

Y apenas se entienden sus palabras.

En el viejo parque solitario y helado

- ¿Te acuerdas de nuestro antiguo éxtasis?

- ¿Por qué quieres que me acuerde?

- ¿Tu corazón late con sólo oír mi nombre?

- ¿Siempre ves mi alma en sueños? – No.

¡Ah, los felices días de dicha indecible

En los que uníamos nuestras bocas! – Es posible.

¡Que azul era el cielo y qué grande la esperanza!

- La esperanza ha huído, vencida, hacia el negro cielo.

De tal manera andaban por la avena estéril,

Y sólo la noche oía sus palabras”.)

No ha sido sólo en este poema, con la dolorosa evocación del pasado de los dos espectros llena de recuerdos apasionados, también nos parece haber detectado la presencia de García Lorca en el telón de fondo, del que se conserva un boceto en el *Salvador Dalí Museum* de Saint Petersburg, Florida -fig. 17-. El estreno de *Coloquio sentimental* tuvo lugar en Nueva York, el 30 de octubre de 1944, con música de Paul Bowles y coreografía de André Eglevsky. El centro del telón lo ocupa un piano de cola. A través de una inmensa grieta en la tapa abierta del instrumento, mana una especie de cascada que cae sobre las cuerdas de las que brota un árbol sin hojas, alrededor del cual, dan vueltas numerosos seres espectrales montados en bicicleta; sobre sus cabezas llevan unas grandes piedras en equilibrio sujetando unos velos blancos de novia. El crítico A. Menéndez Aleixandre comentaba el desarrollo de este ballet en la revista *Barcelona*

Teatral con ocasión de su estreno en el Gran Teatro del Liceo, en 1950; estreno que ocasionó un gran escándalo:

“... uno de los ciclistas esos cruza -de verdad- el escenario y una enorme y repugnante tortuga sobre cuya concha se yergue un maniquí de modista, cruza también el escenario para dar mayor “simbolismo” seguramente a la danza que realizan el Macho y la Hembra”⁷⁹.

La obsesión de Dalí por los pianos de cola, bajo nuestro punto de vista, podría estar unida a la imagen de García Lorca sentado al piano de la Residencia de Estudiantes. Aunque según Gilles Néret, podría estar ligada a los recuerdos de sus amigos y vecinos, los Pichot, con los que organizaban recitales al aire libre: Ricardo al violonchelo (cuyo retrato realizó el pintor en 1920), María cantando ópera y Pepito, en una colina o entre cipreses, tocando un piano de cola. En opinión de este autor, esos recuerdos están evocados en *Cráneo atmosférico sodomizando a un piano de cola* (1934. San Petersburgo. Florida. Museo Salvador Dalí)⁸⁰.

También está presente este instrumento en *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano* -fig. 18- (1931. París. Centre Georges Pompidou), donde el pintor se burla de la figura de Lenin aunque sin el nivel de agresividad que veremos en el *El enigma de Guillermo Tell* (¿podría deberse a conversaciones mantenidas con Gala?; ella y Dalí se habían conocido en 1929, el dirigente ruso había muerto cinco años antes, y aunque Gala, en 1917, había abandonado para siempre Rusia tras casarse con Eugène Grindel -Paul Éluard-, es posible que hablaran frecuentemente sobre la situación en Rusia y sobre los rumores que habían corrido en torno a la muerte del dirigente). Por otra parte, se ha sabido del rechazo de Lenin a la música⁸¹. En cualquier caso, lo que ha representado Dalí en estas “alucinaciones”, está muy lejos de *El enigma de Guillermo Tell*, que tres años después ocasionaría el altercado con Breton al exponerlo en el Salón de los Independientes y donde Lenin aparece en una actitud denigrante, por lo que los surrealistas lo considerarían una afrenta a la causa revolucionaria. Si bien, Dalí explicó que su cuadro con las apariciones de Lenin, se trataba de una “imagen hipnagótica” y lo describía así:

“... a la hora de acostarme, veo el teclado azulado reluciente de un piano cuya perspectiva me ofrece una serie de pequeñas aureolas amarillas y fosforescentes en torno al rostro de Lenin”⁸².

Pero, en esta “alucinación” hay otras imágenes: ¿quién es el esbelto personaje de pelo blanco que apoya una mano y un pie en una silla? ¿quién es la figura femenina que se ve tras la puerta entreabierta? ¿qué significado tienen las cerezas?

En numerosas ocasiones Dalí diseñó la escenografía y el vestuario para obras dramáticas y ballets. La primera de ellas fue *La familia de Arlequín* (1927) de Adrià Gual, cuyo estreno y única representación tuvo lugar en el teatre Intim de Barcelona. Ese mismo año colaboraría con Federico García Lorca en *Mariana Pineda*. En 1938, junto con Léonide Massine, ideó el ballet *Tristán loco* cuyo subtítulo era “Primer ballet paranoico basado en el mito eterno del amor hasta la muerte” en el que Dalí pretendía representar los sueños de Luis II de Baviera, tomando como referencia la bacanal del primer acto, *Venusberg* (“El monte de Venus”), de la ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner. Cocó Chanel fue la diseñadora del vestuario. El título del ballet se cambió pasando a llamarse *Bacchanale*; su estreno tuvo lugar en el Metropolitan Opera House, en 1939. Otros dos ballets más con decorados de Dalí se estrenarían en ese mismo teatro: *Laberinto*, en 1941, con música de Franz Schubert, y **Mad Tristan**, en 1944, inspirado en la ópera *Tristán e Isolda* de Wagner. Será ésta la última colaboración entre el pintor y el coreógrafo ruso.

De regreso a Europa, Dalí trabajó casi simultáneamente, en la escenografía y el vestuario de otros cuatro obras teatrales: *Rosalinda o Come vi piace* (“As you like it”) de William Shakespeare, con música de Thomas Morley, Henry Purcell, Thomas Augustine Arne y William Boyce, dirigida por Luchino Visconti y estrenada en el teatro Eliseo de Roma, en 1948; *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, dirigida por Luis Escobar, estrenada en Madrid, en el teatro Nacional María Guerrero en 1949; y la ópera *Salomé*, de Richard Strauss, con libreto de Oscar Wilde y dirección escénica de Peter Brook, estrenada en Londres, en el Covent Garden Royal Opera House, en 1949 (de la que se dijo que los decorados eran recargados y distraían al público de la música por lo que Peter Brook fue cesado y la producción se volvió a rehacer con nuevos decorados). Más de diez años después, Dalí pondría final a su trabajo para el teatro con el estreno de dos producciones de altísimo presupuesto que se presentaron conjuntamente: la ópera de Alessandro Scarlatti *La dama española y el caballero romano*, y el ballet *Gala*, con coreografía de Maurice Béjart. Ludmila Tcherina, que encarnaba a Gala, bailaba en un escenario lleno de pompas de jabón (Teatro de *La Fenice*, Venecia, 1961). En los carteles que anunciaban el espectáculo y en el decorado, aparecían los célebres elefantes

de altísimas y finísimas patas que el artista presentó por primera vez en otro cuadro perteneciente a nuestra colección: *Sueño causado por el vuelo de una avispa sobre una granada un segundo antes de despertar* -fig. 19-(1944). Tanto la ópera como el ballet, fueron silbados y pateados por el público, lo que supuso un decepcionante broche final en la incursión teatral de nuestro pintor.

Sin llegar a alcanzar el nivel de excentricidad de sus últimas producciones, en el collage de la colección Thyssen-Bornemisza ya tenemos un anticipo; la inclusión de un juguete clásico de las niñas de la época: los cacharritos de cocina de aluminio que se presentaban sujetos por gomas elásticas insertadas en cartones y que se podían encontrar en los puestos de chucherías instalados en parques y en esquinas de calles de nuestras ciudades.

A estos cacharritos y al cartón que los soporta, aparecen ensamblados los numerosos planos fragmentados para los que el artista sólo ha utilizado tres gamas de colores: ocre, grises y azules, superpuestos en las distintas descomposiciones.

Analizaremos en primer lugar, los planos que pertenecen a la guitarra, dispuestos en diferentes zonas de la superficie del cuadro. Nuestro artista, aunque ha prescindido de la perspectiva, no ha querido anular del todo el volumen del instrumento y en algunas zonas ha utilizado el sombreado.

No es posible realizar, como hemos venido haciendo anteriormente, una descripción de las características de esta guitarra que nos permita identificar el tipo de instrumento. Dalí, convertido en guitarrero, ha llevado al lienzo no una guitarra sino “su” guitarra, fragmentada e incompleta.

En el centro del collage podemos ver la tapa armónica frontal desprovista de cuerdas. Éstas aparecen multiplicadas a la izquierda, junto a la espumadera de juguete, dentro de un rectángulo blanco (¿tal vez un anchísimo diapasón?). Otro rectángulo azul, de menor tamaño, prácticamente un brochazo, ocupa la parte superior derecha del posible diapasón, mientras que en el centro del mismo, las tres cortas pinceladas negras podrían ser tres siniestros dedos realizando un punteo. Otras tres pinceladas las vemos repetidas, a la derecha, esta vez en blanco, con más aspecto de garra que de dedos, aunque también recuerdan la manera de marcar las arrugas en los tejidos de Juan Gris. Por encima de ellas, Dalí ha colocado un fragmento del dorso de la guitarra. Enfrentada a

los tres dedos negros, una mancha de aspecto cuadrangular nos hace pensar en un puño percutiendo la tapa armónica del instrumento, procedimiento éste tan frecuente en el flamenco. La quilla o zoque, es decir, la pieza que refuerza el mango de la guitarra, aunque invertida, podría ser el fragmento negro en forma de bastón pegado al lado izquierdo del supuesto diapasón (¿o es simplemente el procedimiento para conseguir el relieve de los dos paralelepípedos blancos cuyas sombras parecen reflejarse en el plano ocre de fondo?).

La silueta de la caja está desprovista de la suave curvatura del estrechamiento, como podemos apreciar en el instrumento del siglo XIX que toca Lorenzo Pagans, retratado por Edgar Degas junto a su padre (*Lorenzo Pagans y Auguste de Gas* -fig. 20- (1871-1872. París. Musée d'Orsay) o en el del guitarrista zurdo del cuadro de Edouard Manet, *El cantante español* -fig. 21- (1860. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art), o en las guitarras que ha representado Julio Romero de Torres en manos de sus mujeres andaluzas, a lo largo de más de diez años (1917-1925): *Malagueña, Carcelera, La Guitarrista, Retrato de Pastora Imperio, La Niña de las Saetas, Dora la cordobesita* -fig. 22-.

En cuanto al tratamiento cromático del instrumento, la tapa delantera está fragmentada en planos de color ocre, gris y azul.

Por lo que podemos intuir, la caja es bastante más estrecha que la que quedó establecida tanto para la guitarra clásica o española como para la flamenca, y, por tanto, más próxima a las guitarras francesas, como la representada por Degas. (Véase el estudio de *Pierrot contento* de Watteau. Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano).

Como ya hemos anticipado, el escaso fondo del instrumento, está sugerido por las pinceladas oscuras que delimitan las curvas del aro derecho. La boca, también de tamaño inferior, está rodeada por un sencillo taraceado de puntos que se repite en la parte inferior de la tapa formando una greca. El puente nos parece, por el contrario, de un tamaño exagerado, y la selleta no está definida. No podemos identificar el rectángulo negro que aparece justo debajo, con el puente que forma una "T"; tal vez podría corresponder a la base o asentamiento del puente al que Dalí habría decidido colocar en sentido vertical.

Por encima de la caja, sobre un fondo azul, destacan tres enormes clavijas que el pintor ha dotado de volumen y que aparentan ser de madera, por lo que nos estarían indicando que pertenecen a una guitarra flamenca.

Resulta curioso comprobar lo estéticamente alejado que está este instrumento de la guitarra que Dalí había pintado un año antes: la guitarra del “tío Negro” que aparece apoyada en una silla en el retrato que le hizo el artista y que tituló, *Gitano de Figueras* - fig. 11- (1923. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía)⁸³.

Por el contrario, mucho más cerca estarían ciertas influencias estéticas del uruguayo Rafael Barradas quien, durante su estancia en Madrid, frecuentaba la Residencia de Estudiantes y entabló amistad con Dalí, Lorca y Buñuel.

A la izquierda de las clavijas, parece estar colocada una parte del mástil. Podría incluir la cejilla pero lo único que se aprecia con cierta claridad son cinco trastes. Por encima de las tres clavijas asoma un clavijero absolutamente desconcertante. En la parte superior, pintada de azul, en el centro, vemos un agujero cuyo realismo contrasta enormemente con el resto de los elementos representados. A nuestro modo de ver, este agujero correspondería al de inserción de una de las clavijas que antiguamente, en las guitarras flamencas, se hacía de forma perpendicular al clavijero. Más abajo, sobre un fondo ocre, otros dos agujeros pintados de negro (el de la derecha acompañado de una sombra) entre los que aparece una especie de T, consiguen dar la impresión de una cara humana acentuada aún más por la inacabada línea blanca que dibuja la silueta de una cabeza. ¿De quién puede ser esta cara tan próxima a la de los pierrots y arlequines de Juan Gris -figs. 6, 7 y 8- e incluso a la de *El hombre de Tours* (1918. París. Centre Pompidou)? -fig. 23-, (aunque también se asemeja a los rostros planos con las cuencas de los ojos vacías y sin boca, a la manera del clownismo de Barradas). ¿Es Pierrot o es el propio Dalí?. Consideramos que no está tan lejos del Dalí de dos autorretratos con el paisaje de Cadaqués al fondo: *Autorretrato* (h. 1921. Colección privada) -fig. 24- y *Autorretrato con cuello de Rafael* -fig. 25-(1920-1921. Figueras Fundación Gala-Salvador Dalí). Tampoco del Dalí de otros dos collages: *Autorretrato con l'Humanité* -fig. 26- (1923. Teatro-Museo Dalí. Figueras), y *Autorretrato con La Publicitat* -fig. 27- (1923. Museo Nacional de Arte Reina Sofía) que, como Santos Torroella ha hecho notar, pertenecerían a la “época Barradas”⁸⁴.

En estos autorretratos podemos identificar las cejas casi unidas y la nariz recta del pintor con la T de nuestro rostro-clavijero. Pero, Federico García Lorca también era cejijunto y tenía la nariz recta y los ojos oscuros.

El poeta Rogelio Buendía evocaba así al poeta granadino en su poemario: *Naufragio en tres cuerdas de guitarra*

*Allá va otra vez contento
con su pellejo aceituno,
ojos de perdigonada
con circunflejos muy juntos,
cazando estrellas mocitas
y luceros pavilucios,
pasando su cargamento
rico de gitanos rucios,
de rasgueos de guitarras
arrancados de los duros
peñascos de Sierra Elvira,
de los solazos más fulvos*⁸⁵.

Por detrás del clavijero, asoma otro medio rostro de color azul en el que están marcados con pincelada negra, un ojo y la mitad de un bigote. Esta vez no tenemos duda. Este segundo rostro luce el rasgo físico más universalmente conocido de Dalí: su bigote. Es un rostro desprovisto de nariz y boca, pero aún así, parece mirarnos con una expresión burlona digna representante del más pícaro Pierrot.

El propio pintor justificaba así la importancia de este adorno varonil:

“Federico García Lorca, fascinado por los bigotes de Hitler, debería proclamar que “los bigotes constituyen la constante trágica del rostro del hombre”. ¡Hasta en los bigotes iba yo a superar a Nietzsche! Los míos no serían deprimentes, catastróficos, colmados de música wagneriana y de brumas. Serían afilados, imperialistas, ultrarracionalistas y apuntando hacia el cielo, como el misticismo vertical, como los sindicatos españoles”⁸⁶.

Otros artistas de principios del siglo XX, al igual que Dalí, también quisieron autorretratarse como Pierrot o como Arlequín. Es el caso de André Derain en *Arlequin* y

Pierrot (1923. París. Musée de l'Orangerie), en donde Paul Guillaume, amigo y marchante del pintor aparece como Pierrot tocando la guitarra y Derain como Arlequín tocando una mandolina. (En este cuadro, donde las dos figuras están reproducidas a tamaño natural, nos llama la atención el hecho de que el pintor no haya querido reflejar las cuerdas de ninguno de los dos instrumentos).

A pesar de que la guitarra representada por Dalí no puede aportarnos ninguna luz sobre un determinado tipo de instrumento, nos ocuparemos a continuación de su evolución a partir de la segunda mitad del siglo XIX⁸⁷, así como de los compositores y de las obras escritas para este instrumento y de aquéllas en que desempeña un papel relevante.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la guitarra empezó a ser aceptada como instrumento de concierto en toda Europa. A ello contribuyeron cuatro grandes virtuosos, uno italiano, y los otros tres españoles: Mauro Giuliani, Fernando Sor, Dionisio Aguado y Julián Arcas, al que se le considera el padre de la guitarra flamenca.

Mauro Giuliani, fue reclamado por las principales cortes europeas. Entre 1806 y 1819, residió en Viena, donde alcanzó grandes éxitos, también como pedagogo. Su extensa obra (más de doscientas páginas para guitarra), sigue siendo en nuestros días referencia obligada para los guitarristas; su *Sonata en do mayor*, op.15; es una de las obras que con más frecuencia se incluye en los programas de los conservatorios europeos. Giuliani llegó a ser también un virtuoso de la guitarra-lira, instrumento que en la época se consideraba restringido a las damas. La caja de este instrumento imitaba a la de las antiguas liras y solía tener dos oídos decorados con rosetas. Los curvilíneos brazos, que no tenían ninguna utilidad, enmarcaban el mástil y el clavijero, sostenido todo ello por un yugo transversal. Podemos ver este instrumento en el Museo del Prado, en el *Retrato de la marquesa de Santa Cruz* -fig. 28- de Francisco de Goya (1805), donde la esposa del primer director del Museo del Prado, tiene en sus manos una lira-guitarra, evocando a la musa de la poesía amorosa, Erato. Otra guitarra-lira es la que tañe Laure de Bonneuil, Comtesse Regault Saint Jean d'Angely -fig. 29-, cuyo retrato realizó Élisabeth Louise Vigée Lebrun (actualmente en colección privada), el mismo año en que Goya retrató a la marquesa de Santa Cruz.

En el Museo de la Música de Barcelona se conservan seis liras-guitarra: una de ellas, de 1808, fabricada en Mirecourt, Francia, por François Breton y otra, de 1809, fabricada en Nápoles por Gennaro Fabricatore. En la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de

Madrid tenemos otro ejemplar de guitarra-lira del siglo XIX, que perteneció al infante don Alfonso de Borbón.

Tanto la faceta interpretativa del barcelonés Fernando Sor, como la compositora y la didáctica, contribuyeron a engrandecer el prestigio de la guitarra en Europa. A sus más de setenta piezas para guitarra, hay que añadir, óperas, ballets, (estrenados muchos de ellos durante su estancia en Rusia), música de cámara y música orquestal. Pero debemos destacar de manera especial su magnífica labor didáctica, recogida en su *Méthode pour la guitarrre* (París, 1830)⁸⁸, en cuya introducción, Sor explica su empeño por rescatar a la guitarra de su mero papel de acompañante así como su interés en las posibilidades armónicas del instrumento.

Si a Fernando Sor se debe la actual manera de tocar la guitarra, a Dionisio Aguado se debe la gran transformación que sufrió el instrumento hasta convertirse en la guitarra que ha llegado hasta nuestros días: la conocida como guitarra clásica moderna.

Aguado había viajado a París en los años 20 del siglo XIX, alojándose en el mismo hotel que Fernando Sor, quien escribiría un dueto para los dos, *Les Deux Amis* (op.41), en el que una parte está marcada “Sor” y la otra “Aguado”. Sin embargo, cada uno tenía un opinión distinta respecto a la manera de atacar las cuerdas: con las yemas de los dedos, Sor, y con las uñas, Aguado.

En aquel momento, los dos grandes guitarreros parisinos eran, René-François Lacote y Étienne Laprevote. A ambos, Aguado les encargó que le construyeran varias guitarras según sus indicaciones. De regreso a España, continuó experimentando las posibilidades acústicas con estos instrumentos. Dos de ellos se encuentran actualmente en el Museo Arqueológico de Madrid. (Dionisio Aguado aparece retratado en la litografía de J. A. López -fig. 30- -1834. Madrid. Biblioteca Nacional- con la guitarra construida en 1820, por Laprevote).

Los principales logros de Dionisio Aguado fueron el diapasón de resalte, el puente moderno con hueso separable, la maquinilla mecánica para el clavijero y la ampliación del volumen de la caja del instrumento; todo ello, junto a una disposición armónica en el diseño de la plantilla que recoge la posición del borde alto del puente fijado a un tercio de la longitud de ésta, y la definitiva fijación del tiro a 650 mm. A ello hay que añadir el enorme interés por la acústica del instrumento⁸⁹. También inventó, en 1836, un curioso trípode para sostener la guitarra conocido como tripodison o tripodísono (en francés, “fixateur”). (Da la coincidencia de que, poco después de la estancia de Aguado

en París, en enero de 1841, se estrenaba, en la “Salle Favart”, del Théâtre Royal de l’Opéra Comique, la ópera cómica en tres actos, *Le guitarréro*, de Jacques Fromental Halévy, con libreto de Eugène Scribe).

Julián Arcas se formó en Málaga, en la escuela de Dionisio Aguado. Sin ser estrictamente un tocaor, enriqueció enormemente la guitarra flamenca con técnicas propias de la guitarra clásica como los arpeggios, los trémolos o los ligados. Una de sus piezas flamencas más importantes, conocida como *Soleá de Arcas*, se sigue interpretando con frecuencia.

Alguno de los logros de Aguado se han venido atribuyendo al guitarrero afincado en Almería, Antonio Torres, por ejemplo: fijar el tiro de las cuerdas en 650 mm, su localización en el cuerpo de la guitarra que deja al traste doce (la octava) en el entronque del mástil, así como la ampliación de la caja.

Del texto de Joaquín Pierre, publicado en el catálogo de la exposición *Guitarras del Imperio 2010* extraemos algunos párrafos:

“De especial interés resulta un anuncio en prensa, dado como publicidad, en el que Torres -utilizando una técnica vigente en nuestros días- se presenta en tercera persona, para hablar de sí mismo, bosquejando lo que podría considerarse como un auténtico autorretrato. De estos escasos renglones, insertos en El diario de Barcelona, el año 1884, sale una afirmación sorprendente: Torres dice haberse formado en la música “...de niño, con el célebre Don Dionisio Aguado”. (...) Sería sólo en la segunda época del guitarrero, radicado en Almería, a mediados de la década de 1870, cuando éste se distanciaría de las premisas de Aguado, ampliando la superficie vibrante de las tapas de sus guitarras de concierto a 1300 cm². Los logros de Torres estuvieron cimentados, justo es reconocerlo, en el canon y las innovaciones de Dionisio Aguado, que supo hacer trascender su visión de la guitarra española amalgamándola al uso de los mejores clásicos con la tradición heredada del pasado y la modernidad”⁹⁰.

Lo que sí fue invención de Torres es el sistema de refuerzo con varas de madera en el interior de la caja armónica, con lo que se consiguió aumentar el volumen de sonido, tan importante en el caso de las grandes salas de concierto. (Torres trabajó para la casa Ignacio Campo y Castro de Madrid. Este guitarrero había heredado las guitarras de Aguado, una Prevotte y otra Lacote, que donó a nuestro Museo Arqueológico Nacional en 1918).

Entre las guitarras conservadas en el Museo de la Música de Barcelona hay dos de Antonio Torres, una de ellas construida en 1859, y la otra, entre 1880-1885. El Museo de la Música de París también conserva otra de 1836⁹¹.

Torres utilizó por primera vez en nuestro país, la madera de arce, como se venía haciendo en París. Construyó también guitarras flamencas. Para éstas se emplean otros tipos de madera y tienen menos volumen sonoro que las guitarras clásicas españolas (para no tapar al cantaor), su sonido es más brillante y su ejecución más fácil y rápida por la menor distancia de las cuerdas al diapason, lo que permite que se pueda hacer menos presión con los dedos sobre él. Como ya hemos avanzado más arriba, tradicionalmente las clavijas para la afinación eran de madera y se introducían en el clavijero de forma perpendicular (lo podemos apreciar en varias de las guitarras que pintó Romero de Torres mencionadas anteriormente). En la actualidad, el clavijero más utilizado es el de metal, ya que el de madera plantea problemas de afinación. El puente en este tipo de guitarra se coloca más abajo. Pegado a la tapa armónica, debajo de la boca, suele llevar un golpeador o protector (a veces lleva dos uno a cada lado, o uno superior), para evitar que los rasgueos y golpes típicos del flamenco sobre la tapa armónica afecten a la madera que se ralla con las uñas.

Trasladamos aquí uno de los poemas en el que Federico García Lorca rendía homenaje a la guitarra flamenca.

La guitarra

Empieza el llanto

de la guitarra.

Se rompen las copas

de la madrugada.

Empieza el llanto

de la guitarra.

Es inútil callarla.

Es imposible callarla.

Llora monótona

como llora el agua,

como llora el viento

sobre la nevada.

*Es imposible
callarla.
Llora por cosas
lejanas.
Arena del Sur caliente
que pide camelias blancas.
Llora flecha sin blanco,
la tarde sin mañana,
y el primer pájaro muerto
sobre la rama.
¡Oh guitarra!
Corazón malherido
por cinco espadas*⁹²

Otra gran figura de la guitarra clásica española que se adentra ya en el siglo XX, es Francisco Tárrega. Las innovaciones que había sufrido el instrumento (tanto él como su discípulo Miguel Llobet, tocaron con guitarras Torres), fueron el motivo que le impulsó hacia un incesante trabajo de experimentación, lo que le llevó a desarrollar una técnica con la que conseguiría efectos y sonoridades hasta entonces desconocidos; técnica que hasta nuestros días, apenas ha podido mejorarse. Su trémolo, *Recuerdos de la Alhambra*⁹³, junto con la *Danza mora*, el *Capricho árabe*⁹⁴ y *Lágrima*, son algunas de sus piezas más conocidas. Su *Gran Vals* ha dado lugar al motivo musical que hoy más se escucha en el mundo⁹⁵.

Además de las composiciones para guitarra (120 piezas), Tárrega hizo adaptaciones de obras de Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Paganini, Verdi, Wagner y Albéniz⁹⁶.

En 1894, el año en que Tárrega compone el tango *María* y las *Variaciones sobre el Carnaval de Venecia*, a partir de las variaciones del mismo título de Paganini⁹⁷, nace en Linares (Jaén) el que sin duda será el guitarrista más admirado del siglo XX: Andrés Segovia. Poseedor de una técnica prodigiosa, su carrera internacional le llevó triunfar en las principales salas de concierto. Sus continuas giras a lo largo de los cinco continentes, durante más de sesenta años, despertaron el interés de muchos compositores por la guitarra; entre ellos, Manuel de Falla, cuya única obra para guitarra

es, *Homenaje: pièce de guitare écrite pour “Le Tombeau de Claude Debussy”* (Homenaje: pieza de guitarra escrita para “Le Tombeau de Claude Debussy”)⁹⁸, pieza con la que, en opinión de muchos autores, la guitarra entra de nuevo como protagonista en la historia de la música, y se convierte en referente para compositores posteriores, no guitarristas, entre los que destacamos a: Joaquín Turina; Mario Castelnuovo-Tedesco; Antonio Lauro; Darius Milhaud; Héitor Villalobos; Federico Moreno Torroba; Ottorino Respighi; Darius Milhaud, Joaquín Rodrigo, Federico Mompou, Manuel Ponce; Abel Carlevaro; Salvador Bacarisse; Leo Brouwer; Lalo Schiffrin, Luis Guillermo Pérez. Muchos de estos compositores dedicaron una o varias obras a Andrés Segovia.

No fue así en el caso del primer concierto para guitarra y orquesta sinfónica: el universalmente conocido *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo. Este compositor dedicó su concierto a otro gran guitarrista, Regino Sáinz de la Maza⁹⁹. El estreno tuvo lugar en Barcelona, el 9 de noviembre de 1940, en el Palau de la Música. Nos permitimos transcribir los dos primeros párrafos de la crítica (sin firma) de la obra guitarrística más escuchada en nuestros días, que consideramos, cuanto menos, desconcertantes:

“La cultura por la música. Sainz de la Maza y la Orquesta Filarmónica dirigida por el maestro Mendoza Lassalle en el Palacio de la Música”. No era tarea llana dadas las condiciones del instrumento solista, resolver los problemas de orden técnico que planteaba la composición de un Concierto para guitarra y orquesta. Y, a pesar de contar con la colaboración de un intérprete como Regino Sáinz de la Maza, en cuyas manos la guitarra adquiere proporciones gigantescas y ofrece sonoridades insospechadas, y no obstante, también su maestría y su talento de músico, Joaquín Rodrigo no lo ha resuelto por completo. En el “Concierto de Aranjuez” del distinguido compositor valenciano, la guitarra dice casi siempre por su cuenta, lo mucho que tiene que decir, y la orquesta, o habla asimismo por cuenta propia o se limita a simples aunque jugosos comentarios. Si alguna vez el concertista quiere entablar una lucha con la masa instrumental, pierde evidentemente la partida.

Y, sorprendentemente, cambia totalmente de criterio y continúa diciendo:

Pero el “Concierto” de Joaquín Rodrigo -primero para guitarra y orquesta que registra la historia de la Música- es bellissimo. ¡Cómo que le alimenta la savia de la música popular española! Todo en él es brío, gracia y garbo. Especialmente el “largo” es de un encanto inefable, y bastaría por sí solo para justificar los aplausos calurosísimos dedicados al autor que se hallaba en un palco¹⁰⁰.

El 7 de abril de 1924 (el mismo año en que Dalí realiza el *Pierrot y guitarra* objeto de nuestro estudio), Andrés Segovia hace su presentación en París. El éxito de aquel concierto, no sólo marcó el fulgurante comienzo de su carrera internacional, sino que fue decisivo para la aceptación de la guitarra por parte del “establishment” musical. Hasta entonces, el repertorio de los guitarristas se basaba en composiciones propias, transcripciones y piezas de otros guitarristas. Segovia además de rescatar al instrumento de este ámbito, consiguió comprometer a muchos compositores no guitarristas para la creación de obras dedicadas a la guitarra, ampliando así un repertorio que sobrepasaba los anteriores límites tan restringidos.

Joaquín Rodrigo “resarciría” años más tarde a Segovia con su *Fantasía para un gentleman*. Obra a caballo entre concierto y suite, estrenada en San Francisco el 5 de marzo de 1958, en el War Memorial Opera House, junto con *Tres piezas españolas*, con la Sinfónica de la ciudad dirigida por Enrique Jordá. El gentleman al que se refiere el título, no es otro que Gaspar Sanz, el gran compositor de obras para guitarra del barroco español¹⁰¹. Los diferentes temas que utiliza Rodrigo se basan en danzas barrocas españolas: “españolitas”, “de las hachas”, “canarios”, incluidas en la *Instrucción de música sobre la guitarra española* del músico de Calanda, editada en 1674. (Hemos hablado de este autor y de su obra en el estudio de *Pierrot contento* de Watteau. Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano).

Cerca de treinta años después del *Concierto de Aranjuez*, Rodrigo escribiría, en 1968, el *Concierto madrigal para dos guitarras*, cuyo brioso “Fandango” evoca todo el encanto de la danza bolera, y en 1982, *Concierto para una fiesta*. A petición del cuarteto de guitarristas Los Romero (Celedonio y sus tres hijos: Celín, Pepe y Ángel, afincados desde 1950 en Estados Unidos), el compositor escribe, en 1967, otro concierto: *Concierto andaluz*, para cuatro guitarras. Para Ángel y Pepe, ya había escrito, el año anterior, el *Concierto Madrigal para dos guitarras*. (En total, Rodrigo llegó a escribir veinticuatro obras para guitarra).

Federico Moreno Torroba también dedicó a Los Romero su *Concierto Ibérico* (1975), y el propio Celedonio Romero es autor de un concierto para guitarra, el *Concierto de Málaga*, donde plasma los alegres y melancólicos recuerdos de su añorada tierra.

Pero sin duda es Andrés Segovia el destinatario de la mayoría de los trabajos guitarrísticos de los dos primeros tercios del siglo XX¹⁰²

Además de los anteriormente citados, a este extraordinario intérprete fueron dedicados:

El *Concierto n° 1 en Re mayor para guitarra y orquesta* y las *Variaciones a través de los siglos*, de Mario Castelnuovo-Tedesco. El *Concierto Romántico de Castilla*, de Federico Moreno Torroba. El *Fandanguillo*, de Joaquín Turina. Los *Doce Estudios* y el *Concierto para guitarra y pequeña orquesta*, de Héitor Villalobos. La *Sonatina*, de Cyril Scott. El *Concierto del Sur*, de Manuel Ponce. La *Suite Compostelana*, de Federico Mompou.

A Segovia también le fueron dedicados poemas. Reproducimos uno de los que le dedicó el poeta Rogelio Buendía.

“Andrés Segovia”

*Es tu guitarra como un río
donde tu alma se refleja inquieta,
unas veces pletórica de brío
y otras, cantando, rítmica y coqueta.
Es tu guitarra, Andrés, prolongación
del bien templado nervio de tu mano
y el compás de tu música es hermano
del compás de tu ardiente corazón.
Y es un sol lo que brilla en los arpegios
de Albéniz y una luna en la nocturna
tristeza de Chopin, cuando el bordón
de tu guitarra, entre tus dedos regios,
se trueca en alas, y la caja en urna
donde vas deshojando el corazón*¹⁰³.

No queremos dejar olvidada la gran obra guitarrística del venezolano, Antonio Lauro, que incluye dos *Conciertos para guitarra y orquesta* (el segundo sería terminado por Inocente Carreño); así como la del cubano Leo Brouwer, autor de un elevado número de obras entre las que se incluyen once conciertos para guitarra.

Entre los grandes virtuosos del siglo XX, debemos de citar en primer lugar, a Narciso Yepes, cuya fama como intérprete quedará siempre ligada al rescate y adaptación para

guitarra de una canción popular anónima, a la que puso el título de, *Romance*. Este tema fue utilizado en la película, *Jeux interdits* (“Juegos Prohibidos”) de René Clément (1952). La banda sonora de este film, incluía también obras de Robert de Visée, Napoléon Coste y Jean-Philippe Rameau, arregladas e interpretadas por el propio Yepes.

En torno a los años sesentas, junto con el constructor de guitarras José Ramírez III¹⁰⁴ Yepes empezó a experimentar con una guitarra de diez cuerdas, buscando ampliar la sonoridad del instrumento y comprobando, al mismo tiempo, que facilitaba la interpretación de las piezas antiguas que originariamente habían sido escritas para laúd. Narciso Yepes tocó por primera vez con esta guitarra, en 1964, con la Filarmónica de Berlín, convirtiéndose a partir de esa fecha en su instrumento habitual.

Otros intérpretes destacados como Agustín Barrios, Alirio Díaz, Manuel Barrueco, Juliam Bream, John Williams y David Russell, han llevado la música para guitarra clásica, especialmente la de compositores españoles, por todo el mundo.

Además, son muchos los compositores europeos que en el siglo XX contaron con la guitarra para sus obras orquestales, vocales y de cámara.

Gustav Mahler la incluyó en el cuarto movimiento (*Nachtmusik*) de su *Sinfonía n°7*. Anton Webern, en *Cinco piezas para orquesta* y en *Drei Lieder* para soprano, clarinete y guitarra. Arnold Schönberg, en su *Serenade* para clarinete, clarinete bajo, mandolina, guitarra, violín, viola, violoncello y tenor. Igor Stravinsky, en su *Tango* para cuatro clarinetes, clarinete bajo, trompetas, trombones, cuerda y guitarra.

Para terminar, acudimos a una adivinanza de Federico García Lorca:

Adivinanza de la guitarra.

*En la redonda encrucijada
seis doncellas bailan.*

*Tres de carne y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.
¡La guitarra! ¹⁰⁵.*

NOTAS

1. I. Gibson: *La vida excesiva de Salvador Dalí*. Empúries. Barcelona, 1998, p. 317.
2. A. M. Dalí: *Salvador Dalí vist par la seva germana*, Editorial Juventud. Barcelona, 1949. Red.Viena Edicions. Barcelona, 2012.
3. *La Vanguardia*, jueves, 12 de julio de 2012.
4. C. Green: *The European Avant-Gardes: art in France and Western Europe 1904-c.1945*. The Thyssen Bornemisza Collection. General Editor Irene Martin. Zwempe. Londres, 1995, p.98, nota 1.
5. *El País*, sábado, 16 de abril de 1983.
6. L. Bas Dalí: *Los Dalí. Historia de una familia. Fotografías inéditas del álbum familiar*. Editorial Juventud. Barcelona, 2004.
7. Para Rafael Santos Torroella se trataría de "... una irónica utilización del collage (sic) como elemento estructural." R. Santos Torroella, *Dalí: Época de Madrid. Catálogo razonado*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1944, p.58
8. J. Álvarez Lopera: *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Lunwerg Editores. Barcelona-Madrid, 3ª ed., 1994, p. 385. R. Descharnes: *Salvador Dalí: The Work, The Man*. Harry N, Abrams. Nueva York, 1984, pp. 32, 34.
9. El escritor y periodista Champfleury, en el prólogo del libro donde están recogidas las pantomimas que se representaban en el *Théâtre des Funambules*, nos habla de la incapacidad de los actores de su época para igualar las actuaciones de los dos Deburau (nos hemos referido a ambos en el estudio de *Pierrot contento* de Jean-Antoine Watteau. Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano), y añade: "Por el contrario, después de Watteau y de las "gillotades" de sus admiradores, los pintores modernos, con una pincelada indulgente reviven "Pierrotrations" de fantasía, mientras que los poetas engarzan en la rima de sus sonetos toda una enumeración de "arlequinades" cuyo temblequeo proporcionaba igualmente a los músicos ingeniosas armonías imitativas. Bajo este arcaico estandarte marchaban pues, poetas, pintores y compositores; pero apenas penetraban más lejos de la piel de un arte perdido". J. G. Deburau, *Pantomimes de Gaspard et Ch. Debureau*. E. Dentu edit. París, 1889, pp. 9,10.

10. Este personaje suele encarnar a un joven vano y licencioso; ya aparece en *Cliantré ou l'innocence libérée* de Corneille (1631), y en tres comedias de Molière. Es el joven marqués de *Le misanthrope* (1666); el amante de Lucinda en *L'amour médecin* (1666) y el enamorado de la esposa de Dandin en *George Dandin ou le mari confondu* (1668). Con el tiempo, Clantro pasará a ser incluido en las pantomimas de los teatros de feria.

11. *Építaphe* es uno de los últimos poemas de Nerval en donde deja entrever que intuye su inminente muerte. Paul Gauguin, al finalizar el siglo XIX, se haría la misma pregunta en el enorme cuadro del Museum of Fine Arts de Boston, *D'ou venons nous? Que sommes nous? Où allons nous?* (1897-1898) mostrándonos la figura de un único varón en el Paraíso, en medio de varios grupos de mujeres, disponiéndose a arrancar una manzana. Se trata del paraíso de Gauguin, un paraíso recuperado en donde no es Eva la culpable. (Véase, R. R. Brettell, "Gauguin y la idea de paraíso", en catálogo de la exposición: *Gauguin y el viaje a lo exótico*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Octubre 2012-Enero 2013, pp. 30-31.

12. A. I. Fernández Valbuena, *La Comedia del Arte: Materiales escénicos. Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los Cómicos del Arte*. Biblioteca temática RESAD. Espiral/teatro. Madrid, 2006, p. 38, nota 8.

13. Tras el gran incendio que en 1762 destruyó la *Foire de Saint-Germain*, la nueva *Comédie-Italienne* quiso quedarse con la oferta teatral en exclusiva, dando lugar a l' *Opéra Comique* (véase el estudio de *Pierrot contento* de Jean-Antoine Watteau. Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano), pero otros pequeños teatros consiguieron atraer al público parisino al instalarse a lo largo del desaparecido *Boulevard du Temple*. Uno de esos teatros era el *Théâtre des Funambules* al que en sus primeros años sólo se le permitía representar pantomimas y espectáculos de acrobacia. Véase: L. Péricaud, *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes*. L. Sapin libr. París, 1897. J. MacCormick, "Pantomime" en *Popular Theatres of Nineteenth Century France*. Routledge. Londres, Nueva York, 1993, pp. 143-147.

14. Véase: F.J. Albersmeir, "La inquebrantable tradición *Les enfants du paradis* (1945)" en *Cien años de Cine. Una historia del cine en cien películas 1945-1960*. "Hacia una búsqueda de los valores"; vol 3. W. Faulstich, H. Korte; trad. L. Mames. Siglo XXI, México D.F., 1995, pp. 38-64.

15. En esta comedia biográfica se nos muestra la relación del extraordinario mimo con Marie Duplessis, la bellísima mujer que inspiró a Alejandro Dumas, hijo, la trágica

heroína de *La dama de las camelias* (1848); la misma heroína que algunos años después, Giuseppe Verdi llevaría a su ópera *La Traviata*, estrenada en Venecia, en el Teatro *La Fenice*, en 1853.

16. Esta ópera no tuvo ningún éxito, de hecho, sólo se hizo una representación. Guitry dejó hecha una enumeración de sus 128 comedias representadas con indicación del teatro, número de representaciones, datos del estreno y de la última función, pero dejó sin incluir algunas que eran las basadas en otras obras y las representadas una sola vez. Véase: A. Bernard, *Sacha Guitry L'Age d'Homme*. Lausana, 2002, pp. 175 y 180.

17. Nodier se había alejado del melodrama, teatro destinado al pueblo, para interesarse por, el teatro del pueblo, o lo que es lo mismo, por las pantomimas y espectáculos de marionetas. Nerval, Gautier y Champfleury, fueron los que atribuyeron *Le songe d'or ou Arlequin et l'avare* a Nodier. Véase: J. R. Dahan, *Charles Nodier: Colloque du deuxième centenaire*. Besançon, mai. 1980, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*. Les Belles-Lettres. Paris, 1981, p. 222 y nota 41.

18. Véase: Ch. Nodier, *Oeuvres dramatiques. Bertram. Le monstre et le magicien. Le songe d'or (Fragments)*. Ed. crit. G. Picat-Guinoiseau. Droz. Ginebra, 1990, pp. 249-292.

19. Las fotografías están reveladas con papel salado, con ello se ha conseguido una gama de tonalidades muy delicadas en las luces fuertes y un buen contraste en las sombras. La sensibilización con la emulsión de papel salado consta de dos pasos: el salado y la solución de nitrato de plata. Con este procedimiento, Nadar alcanzó una alta calidad en sus tempranas fotografías.

20. En el Musée d'Orsay se conserva también una fotografía suya realizada por Nerval, en 1857.

21. Fruto de la estancia de Gauthier en España, de mayo a octubre de 1840, son sus obras ambientadas en nuestro país; las de inspiración más directa fueron, el “vaudeville” *Un voyage en Espagne*, estrenado en 1843 y la “comédie de cape et d'épée” *Regardez mais ne touchez pas*, estrenada en 1847. Ese mismo año se representó, el 4 de agosto, en el *Théâtre des Funambules*, una pantomima ambientada en España que se ha atribuido a este autor: *Pierrot en Espagne*, pero según Leisha Ashdown-Lecointre, se duda de que Gautier sea su verdadero autor (L. Ashdown-Lecointre, “Pierrot and the Pantomime - Popular Theater and the Nineteenth-Century Novelists”, en *Novel stages: drama and the novel in nineteenth-century France*. Ed. P. Prasad, S. McCready. University of Delaware Press. Newark, Del., 2007, p. 197, nota 37.

22. El cuarteto lo integran, Colombina, Pierrot, Arlequín y el Doctor.

23. La recopilación consta de cuarenta y dos poemas, incluido el célebre, “Art poétique”, dedicado a Charles Morice, en el que Verlaine proclama ya en el primer verso, su predilección por la música: *De la musique avant toute chose / Et pour cela préfère l'impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose* (La música ante todo /Y por eso prefiero lo indivisible / Más vago y más soluble en el aire, / Sin que nada pese o se pose en él). El poeta termina el poema aclamando a la música: *De la musique encore et toujours! / Que ton vers soit la chose envolée / Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée / Vers d'autres cieux à d'autres amours / Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe et le thym / Et tout le reste est littérature.* (¡Música todavía y siempre! /Que tus versos sean esa cosa robada / Que se sienta que huyen de un alma que se va / A otros cielos y a otros amores. / Que tus versos sean la buenaventura / Esparcidos en el viento crispado de la mañana / Que hace florecer la menta y el tomillo / Y lo que queda es literatura).

24. *Pagliaccio* es el equivalente al Pierrot francés en las pantomimas italiana; tanto éstas, como las rusas, incluían más acrobacias a lo largo de la representación. Véase: J. D. Clayton, *Pierrot en Petrograd. Commedia dell'Arte. «Balagan» in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. MacGill-Queen's University Press. Québec, 1944. La vestimenta de *Pagliaccio* es muy parecida a la de Pierrot pero el sombrero del italiano es diferente: se trata del “coppolone”, una especie de cono blanco que podemos ver reflejado en, *Pierrot y Arlequín (Martes de Carnaval)* de Paul Cézanne (Moscú. Museo Pushkin), en esta ocasión, rematado por una estrecha ala; también lo vemos en, *Pierrot el músico* de Gino Severini (Rotterdam. Museo Boijmans-van Beuningen). Existen fotografías de grandes “pagliacci” italianos como Enrico Caruso, Galliano Masini, Luciano Pavarotti (de este último, además existen grabaciones en vídeo), con el “coppolone”. Al principio, quien llevaba este tipo de sombrero era *Pulcinella*, la máscara tradicional de la Italia centro-septentrional, pero tiempo después fue adoptado por algunos pierrots. Véase: A. Ruccello y R. Picchi, *Scritti inediti: una commedia e dieci saggi*. Gremese. Roma, 2004, pp. 142,143.

25. En las primeras representaciones de *Pagliacci* era Tonio quien exclamaba con un último suspiro esta frase, pero más tarde, y con autorización del autor, se puso en boca de Canio quien, tras pronunciarla, cae abrazando el cuerpo inerte de Nedda mientras va bajando el telón. En 1907 se realizó por primera vez, la grabación completa de una

ópera y ésta fue, *Pagliacci*, con la supervisión personal de Leoncavallo. En 1948 se llevó al cine. La película, rodada en blanco y negro y dirigida por Mario Costa, tuvo como protagonistas a Gina Lollobrigida en el papel de Nedda (doblada por la soprano Onellia Fineschi) y a Afro Poli como Canio (doblado por el tenor Galliano Massini). El mítico Tito Gobbi fue el único actor-cantante, interpretando dos papeles: Tonio y Silvio.

26. P. Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme*. Pról. S. Beissier. Ed. Paul Schmidt. París 1882. En esta edición, aparece debajo del título una nota de Théophile Gautier que resume el argumento: *L'histoire du Pierrot qui chatouilla sa femme, Et la fit de la sorte, en riant, rendre l'âme* (La historia de Pierrot que hizo cosquillas a su mujer, hasta tal punto, que sin parar de reír, se muere). Véase también: D. McManus, *No kidding!: Clown as protagonist in twentieth-century theatre*. University of Delaware Press. Newark 2003, pp. 20-24.

27. Renoir retrató, en 1888, a sus tres hijas: Huguette, la mayor, tocando el piano; Claudine, la mediana, con un violín; y Helyonne, la pequeña, escuchando atentamente a sus hermanas (Nueva York. Metropolitan Museum of Art).

28. *Chand d'habits!!!...* es el pregón de los traperos franceses, deformación de *marchand d'habits*. Es también el título de una tristísima canción de Edith Piaf de 1936.

29. Sobre la historia de esta pantomima véase: R. F. Storey, *Pierrot. A Critical History of a mask*. University Press. Princeton, 1978. También, *Pierrots on the stage of desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*. **Hardcover, Princeton University Press. Princeton**, 1985. Sobre las pantomimas representadas en el París de finales del siglo XIX y primera mitad del XX, véase: A. Martinez, *La pantomime, théâtre en mineur: 1880-1945*. Presses Sorbonne nouvelle. París, 2008.

30. Exposición conmemorativa del primer centenario de la muerte de Nadar (1820-1910). Archives de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine. Ministère de la Culture et de la Communication. Con la colaboración del Jeu de Pomme. Château de Tours. Tours, mayo-nov. 2010.

31. H. Sutton *The Life and work of Jean Richepin*. Minard (Ambilly-Annemasse, les Presses de Savoie). París, 1961, p. 163 y nota 26.

32. Diaghilev creó los Ballets Rusos en París, en 1909, a partir de una selección de los mejores bailarines del Ballet Imperial del Teatro Marinsky de San Petersburgo. En 1911 se independizaron del Ballet Imperial y apenas sobrevivieron a la muerte de su fundador (Venecia, agosto 1929). Sobre los Ballets Rusos y el gran empresario. Véase: L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press. New York, 1998. J. Pritchard y G

Marsh, *Diaghilev and the Golden Age of The Ballets Russes: 1909-1929*. V & A Pub. Londres 2010.

33. En la “reprise” del 23 de enero de 1923, el famoso bailarín Léonide Massine, interpretó al melancólico personaje. Véase: A. Schouvaloff; *The Art of the Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of theater designs, costumes, and paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut*. Yale University Press. New Haven, 1997, pp. 191,92.

34. El día del estreno hubo enfrentamientos a puñetazos entre el público obligando a instalar en el teatro vigilancia policial para que el ballet pudiera llegar a su fin.

35. En París, en el cementerio de de Montmatre, está la tumba de Nijinski con la estatua del bailarín, sentado, vestido de *Petrushka*.

36. El acorde *Petrushka* consiste en un acorde de do mayor y otro de fa sostenido mayor, tocados simultáneamente; suele acompañar las apariciones de la marioneta casi a modo de leitmotiv. En un principio, Stravinski había pensado en *Petrushka* como una pieza concertante para piano y orquesta, pero el muñeco que parecía recorrer como loco todo el teclado, fue el germen de la Danza Rusa y de todo el ballet. En 1921, Stravinski hizo un arreglo de tres movimientos para piano solo, destinado a Arthur Rubinstein y lo tituló: *Tres movimientos de Petrushka*. En 1947, introdujo varios arreglos a la partitura de 1911, para orquesta más reducida.

37. Parte de esa música pudo haber sido escrita por Domenico Gallo, Carlo Ignazio Monza e incluso por Alessandro Parisotti o el holandés Unico Wilhelm van Wassenaer.

38. Los Ballets Rusos habían llegado a España por mar, en 1916, y nada más desembarcar en Cádiz, se pusieron a trabajar sobre temas españoles. El primero de ellos, *Las Meninas*, se estrenó en agosto de ese mismo año en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián, en honor del Rey que pasaba en dicha ciudad las vacaciones estivales con su familia. Se trataba de una recreación de la España de Felipe IV e incluía una pavana ejecutada por personajes inspirados en el cuadro de Velázquez. El ballet contó con la coreografía de Léonide Massine, la música de Gabriel Fauré, los decorados de Carlo Socrate y el vestuario de José María Sert. Dos años después (1918), en el Teatro Real de Madrid, presentaron, *Los Jardines de Aranjuez*, con música de Fauré, Maurice Ravel y Chabrier. A estos títulos les seguirían, *Le tricorne*, (*El sombrero de tres picos*) con la espléndida colaboración de Manuel de Falla y Pablo Picasso, cuyo estreno tuvo lugar en Londres el 22 de julio de 1919; *Cuadro flamenco*, basado en una suite de danzas andaluzas, que contó también con la colaboración del pintor malagueño, y se

estrenó en París, en el *Théâtre de la Gaité* el 17 de mayo de 1921; tras las primeras representaciones, nunca más se volvería a reponer. Otros dos ballets: *Triana* (a partir de la obra del mismo título de Isaac Albéniz) y *España*, (a partir de la *Rapsodia española* de Maurice Ravel), no llegaron a estrenarse. En el catálogo editado para la exposición, *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*. Barcelona. **Caixa Forum**. Octubre. 2011-Enero 2012; Madrid. CaixaForum. Febrero-Junio 2012; se incluyó un apartado más a los iniciales de la exposición sobre la estancia de los Ballets Rusos en nuestro país: E. Vendrell, “Fascinación y huella. Los Ballets Rusos y la cultura española”, en *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*. VV. AA., Turner. Madrid 2011. Véase también: *Los Ballets Rusos de Diaghilev y España*. L. A. de Cuenca, Y. Nommick y A. Álvarez. Centro de documentación de Música y Danza- INAEM. La Gráfica, S.C. And. Granada, 2000.

39. Diaghilev, desde 1914, había buscado la colaboración de pintores rusos de vanguardia como Larionov y Goncharova; durante su estancia en París, colaborarían con él, artistas como Picasso, Juan Gris, Pere Pruna, Miró, Derain, Delaunay, Matisse, Roualt, Balla, Gabo, Pesvner.

40. G. Apollinaire, *Parade et l'esprit nouveau*. 1917. Cit. en, J. A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*. Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, p. 68.

41. A. *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, selección y edición de Tut Schlemmer. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1972, pp. 124-125.

42. Oskar Schlemmer estuvo a cargo en la Bauhaus del llamado “Taller de Teatro”, donde llevó sus ideas y reflexiones sobre la relación del hombre con el espacio a partir de un análisis geométrico de las formas corporales y de los movimientos.

43. En España se representó por primera y única vez, en una versión reducida, en el Teatro Albéniz de Madrid, en octubre de 1989.

44. El empresario encargó a Fokine la coreografía de otros grandes éxitos como, *Scheherazade*, *El Pájaro de Fuego*, *El pabellón de Armida*, *Las Sílides*, *Cleopatra*, *El espectro de la rosa* y *Dafnis y Cloe*, y los ya comentados, *Carnaval* y *Petrushka*. Si bien, el coreógrafo quedará para siempre en la memoria de todos, como el creador, para Anna Pavlova, de la mítica *Muerte del cisne*, a partir del séptimo número, “El cisne” de la suite, *El carnaval de los animales*, de Camille Saint-Saëns, quien sólo había pretendido plasmar el sereno paseo de un cisne en las tranquilas aguas de un lago.

45. Sobre los ballets del siglo XIX y primera mitad del XX, véase: C. W. Beaumont, *Complete books of Ballets: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Putnam. Londres, 1937.
46. Esta canción con letra de Émile Bessière y música de Paul Marinier, así como *Pierrot Assassin* y *Pierrot Pochard*, con letra de Jacques Redelsperge y música de Max Tak, junto a la triste y poética, *Le Testament de Pierrot* de Xavier Privas, están recogidas en el programa del *chansonnier* holandés, Jean-Louis Pisuisse, cuyo entusiasmo por los “cafés-concerts” que había conocido en la época en que cantaba en París, le llevó a introducir en los Países Bajos este estilo de espectáculo. J. L. Pisuisse, *Houderd Liederen. Fransch, Duitsch en Engelsch repertoire* (“Cien canciones. Repertorio Francés, Alemán e Inglés”).Tournée Pisuisse & Hemsing, 1917/1918. B. van Mantgem. Amsterdam, 1917, pp., 25, 26, 27 y 34. Véase también, F. Caradec, A. Weill, *Le Café-concert (1848-1914)*, Fayard. París, 2007.
47. En 1927, Alan Crosland había rodado, *The Jazz Singer* (“El cantante de Jazz”) donde el actor Al Johnson puso el punto final a la era del cine mudo. La novedad sorprendió a Chaplin durante la preparación de “Luces de la ciudad”. A pesar de la rápida proliferación de las cintas habladas, él se negó a modificar su plan de rodaje. “Luces de la Ciudad” sería muda como todas sus películas. La película, cuyo rodaje duró más de dos años, fue un éxito y se convirtió en un clásico más del gran mimo.
48. Incluido en el programa, *Escritos 155*. Ciclo: “Dirigido por Charles Chaplin”. Filmoteca Caja de España. León, diciembre, 2004, p. 8.
49. Hemos hablado de esta obra en el estudio de *Pierrot contento* de Jean-Antoine Watteau. Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano.
50. Hemos hablado de esta obra en el estudio de *Pierrot contento* de Jean-Antoine Watteau. Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano.
51. Véase: E. Dowson, *The Pierrot of the Minute*. Restored edition with Aubrey Beardsley's illustrations, 1897. CreateSpace. Lexington, 2012.
52. Masetti es conocido especialmente por sus bandas sonoras para el cine italiano de mediados del siglo XX.
53. L. G. Iberní, *Ruperto Chapí*. Ed. Complutense. Madrid, 2009, p. 426 y notas 10 y 11.
54. Del teatro Tívoli pasó al Novedades, prolongándose las funciones hasta el mes de marzo. La crítica fue bastante favorable, resaltando un número que estaría muy próximo

a las “apoteosis” de las revistas, tan de moda años después, que desbancarían a las zarzuelas.

El crítico de *La Vanguardia* lo recogía así: “Esta obra en un acto y cuatro cuadros, fue escrita para dar ocasión a que un músico dejara rienda suelta a su imaginación y el director de escena pudiera preparar un número de gran visualidad en el que intervienen todas las mujeres de la compañía y más si hubiere; el cual número, en efecto, resultó anoche tan del agrado del público que hubo de ser repetido, como lo será cuantas veces se represente esta obra tan movida con tan numerosa comparsa y con trajes tan ricos. (...) El autor de la letra ideó una trama sencilla un poco desconcertante en alguna ocasión y de un interés relativo, lo esencial estriba en la partitura del maestro Barrera (...) ...mas la nota sentida, delicada, es la página *Sueño de Pierrot*, instrumentada con gran acierto”. *La Vanguardia*, 15-02-1914. En Madrid se presentó en abril de ese mismo año, pero el respetado crítico teatral Caramanchel (Ricardo Catarineu), colaborador habitual en *La Vanguardia*, no fue tan benévolo: “*El sueño de Pierrot* titulan Pascual Frutos y el maestro Barrera su nueva opereta sentimental, estrenada con mediano éxito en el teatro de Apolo. Renuncio a contaros la trama de la obra, porque confieso que no la he entendido bien. Unos yankys románticos. Una gran señora y gran artista que se disfraza de camarera para enamorar al más joven de los norteamericanos. Otra gran señora que también le pretende. Las dos lloran muy a menudo. Un viejo que toca el violín... ¡Qué sé yo!. Repito que no lo entiendo bien”. “El Teatro en Madrid”. *La Vanguardia*, 29-04-1914.

55. *Sprechstimme* es una técnica mediante la cual el cantante asciende y desciende por los tonos de la escala sin llegar a configurar una melodía, aunque ateniéndose al ritmo indicado en la partitura; aparece a finales del siglo XIX, alcanzando su mayoría de edad con el *Pierrot Lunaire* de Schönberg. En la última obra de este compositor, *Un Superviviente de Varsovia*, el *Sprechstimme* es aún más acusado; se puede apreciar incluso gráficamente: en *Pierrot Lunaire*, el compositor representa los tonos para la línea vocal en un pentagrama que sirve de guía flexible para la soprano, mientras que en *Un superviviente de Varsovia*, utiliza una sola línea dado que sólo importan las inflexiones de la voz.

56. La tonalidad, entendida como la organización jerarquizada de las alturas del sonido basada en la tensión entre los grados de tónica y dominante, ha sido una de las aportaciones cruciales de la música occidental. Sus inicios se remontan al siglo XVII, se consolida durante el XVIII, y es llevada hasta límites extremos durante el siglo XIX y

principios del XX, momento éste en que se comienza a preparar la disolución de la tonalidad, dando lugar a una profunda ruptura con la tradición (aunque Franz Liszt ya había experimentado con dos obras para piano que carecen de una definición clara por una tonalidad principal: *Nubes grises*, S. 199 compuesta en 1881 y el vals, *Bagatela* sin tonalidad S.216a, de 1885). El año 1909, Schönberg compone sus primeras piezas atonales: *Drei Klavierstücke* (“Tres piezas para piano”), op.11. (el mismo año, en que Kandisky realiza sus primeras acuarelas abstractas). Un año después, en 1913, *Le Sacre du Printemps* (“La Consagración de la Primavera”) de Stravinsky ocasionará otro importante seísmo musical. Véase, J. C. Paz; *Schoenberg o el fin de la era tonal*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1954. Véase también: J. Samson, *Music in transition: a study of tonal expansion and atonality, 1900-1920*. J. M. Dent. Londres, 1993.

57. El tema de Pierrot apasionaba a Giraud; además de *Pierrot lunaire: Rondels bergamasques*, publicaría, en 1887, *Pierrot Narcisse songe d'hiver, comédie fiabesque*, y en 1898, *Héros et Pierrots*.

58. Véase: VV. AA., “*Pierrot lunaire*”. *Albert Giraud- Otto Erich Hartleben- Arnold Schoenberg*. Colección de estudios músico-literarios. (Universidad Católica de Lovaina, oct. 2002). Prol. y ed., M. Delaere-J. Herman. Editions Peeters. Lovaina-París, 2004.

59. Schönberg, no fue el único compositor que utilizó los poemas de Giraud. Otros compositores, hoy poco recordados, lo hicieron incluso antes que él, como Joseph Marx, *Zwölf Gedichte aus Pierrot lunaire* (“Doce poemas de Pierrot lunaire”) para voz y piano, escrita en 1908 o la pieza del mismo título, también para voz y piano, del polaco Max Kowalsky, escrita el mismo año que la de Joseph Marx.

60. Incluido en: K. B. Sandved, “Schönberg” *El Mundo de la Música* (tit. orig. *The World of Music*; 2 vol., The Waverley Book Co. Londres 1954); Trad. F. Ximénez de Sandoval. Espasa-Calpe. Madrid, 1962, p. 2222.

61. Véase: Ph. Bryn-Julson y P. Mathews, *Inside Pierrot Lunaire: performing the Sprechstimme in Schoenberg's masterpiece*. The Scarecrow Pres. Lanham, Maryland. Toronto. Plymouth, 2009.

62. Salvador Dalí: *Vida secreta de Salvador Dalí*. La caja de Pandora 1. Editorial Antártida. Barcelona, 1993, p. 171. 1ª ed. Dial Press. Dasa Edicions. Nueva York 1942.

63. *Ibid*, pp. 186-188.

64. Goya dio a conocer a Pierrot y sus compañeros de la *commedia dell'arte* en uno de los cuadritos que realizó sobre plancha de hojalata (a los que llamó “capricho” e “invención”): *Los cómicos ambulantes* (1793. Madrid. Museo Nacional del Prado); en

él podemos ver a Arlequín, Pierrot y una Colombina absolutamente española vestida a la moda de la época, además de un enano borrachín (figura cómica también absolutamente española) y de un personaje elegantemente vestido, con peluca y casaca de raso, más cercano de los aristócratas que ideó Da Ponte para las óperas cómicas de Mozart que a los personajes de la *commedia dell'arte*.

65. I. Gibson, *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*. Grijalbo. Barcelona, 1985, p. 54.

66. P. Menarini “Federico y los títeres: Cronología y dos documentos”. *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, III, 5, 1989, pp. 103-128.

67. Véase: S. Kahan *Music's Modern Muse: A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. University of Rochester Press. Eastman Studies in Music. Rochester, 2003.

68. Véase: E. Torres Clemente: *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a El retablo de maese Pedro*. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2007.

69. *L'Esprit Nouveau* fue fundada por Le Corbusier y Amédée Ozenfant y editada en París entre 1920 y 1925. El nº 26, el último que se editó, estuvo dedicado a Guillaume Apollinaire, portavoz de muchas de las vanguardias artísticas de su tiempo, especialmente del cubismo y del surrealismo; a esta última corriente, fue el propio Apollinaire quien le dio el nombre. Véase: M. Decaudin, *Guillaume Apollinaire: Le Cubisme et L'Esprit Nouveau*. French & European Publications. Nueva York, 1969.

70. Véase, P. Fossati, *Valori plastici, 1918-22*, Giulio Einaudi. Turín, 1981.

71. Está en discusión quién fue el primero en utilizar la técnica del collage, si Pablo Picasso con su *Naturaleza muerta con silla de rejilla* realizada en la primavera de 1912, o Georges Braque con su *Cabeza de mujer* realizada a finales del verano de ese mismo año, tras empezar a trabajar en los primeros *papiers collés*, los cuadros a los que añadía recortes de papel pintado, o de periódico, y etiquetas de botellas de licor o cajetillas de cigarrillos. En aquel momento, los dos artistas se habían instalado en Sorgues, aunque Picasso se encontraba de viaje en París cuando Braque compró el papel y realizó estas obras. A su vuelta, Picasso se entusiasmó con el descubrimiento de su amigo y los dos se lanzaron a introducir en sus pinturas diversos elementos cotidianos.

72. C. Green: *op. cit.*, pp. 98, 100.

73. R. Santos Torroella, *op cit.*, p. 47.

74. El nuevo estilo de Picasso, en aquel momento bastante cercano al de Breton, sin duda alentaría a Dalí hacia el surrealismo.

75. “El Retrato de Freud, última adquisición de la Fundación Dalí Figueres”. *El Mundo*, martes, 22 de Junio de 2004. Véase más adelante, Datos Biográficos.
76. El compositor boliviano, Nicolás Suárez, ha querido rendir un homenaje a Picasso con su obra para guitarra de 1978, *Dibujos sobre el tema de la guitarra. (Homenaje a Pablo Picasso)*, interpretada por primera vez en España, en el ciclo de conciertos “La guitarra iberoamericana”. Madrid. Fundación Juan March. Febrero-Marzo 2002.
77. En este último cuadro, en el que se aprecia una gran influencia picassiana, aparecen ya prefiguraciones de los futuros “relojes blandos” del pintor.
78. Incluido en el catálogo de la exposición, *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*. Madrid. Caixaforum. Fundación Obra Social La Caixa. Septiembre 2010-Febrero 2011.
79. Citado. en J. Lluís i Falcó: “Dalí i el teatre (o la metamorfosis de la papallona)” - Dalí y el teatro (o la metamorfosis de la mariposa)-, en *Salvador Dalí i les arts: historiografia i crítica al segle XXI*. Coord. L. Cirlot y M. Vidal. Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona, 2005, p. 65, nota 14.
80. G. Néret, *Dalí*. Trad. C. Caramés. Taschen. Madrid, 1994, p. 31.
81. I. Crofton y D. Frasser *A capella: diccionario de citas de la música y de los músicos*. Trad. J. Conde y A. Riera. Tit. orig. *A dictionary of musical quotations*. Ed. Robinbook. Barcelona, 2001, p. 169. Debemos recordar también, las pinturas erotizadas de Dalí con alusiones a Hitler, donde se reconocían las energías “libidinosas” movilizadas por el nacionalsocialismo.
82. G. Neret, *op.cit.*, p. 30.
83. Dalí retrató al “tío Negro”, un gitano muy conocido en Figueras que pertenecía a la familia de los Doya, originaria de Alcarrás e instalada desde tiempo atrás en la localidad gerundense. Al parecer, el interior donde está situado el gitano podría ser la habitación del pintor en la Residencia de Estudiantes, por los cuadros que aparecen detrás de la figura y por el desorden del lugar. **En la exposición: La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1864-1939. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, dic. 2007-mar. 2008, en la que revisaba la mutua influencia del flamenco en la modernidad y en las vanguardias artísticas, se mostró una vieja fotografía con varios miembros de esta familia entre los que se encontraba el hijo del “tío Negro”.**
84. R. Santos Torroella, *Dalí Residente*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1992, p. 37.

85. Reproducido en A. Ávila, “Las ilustraciones de Dalí para ‘‘Naufragio en 3 cuerdas de Guitarra’’ (1928), poemario de Rogelio Buendía”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XI, 1999. Universidad Autónoma de Madrid, p. 316.
86. S. Dalí, *Diario de un genio*. Tusquets. Barcelona, 1983, p.16.
87. De la evolución de la guitarra hasta el siglo XIX nos hemos ocupado en el estudio de *Pierrot contento* de Jean-Antoine Watteau. Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado, La Música y lo Humano.
88. Esta primera edición se agotó muy pronto y no se volvió a imprimir, hasta el punto que hoy es una rareza bibliográfica. Un año más tarde apareció una traducción alemana y, en 1832, una traducción inglesa, ambas fieles al original, cosa que no ha sucedido con ediciones posteriores. Después de la muerte de Sor, se publicó una supuesta reedición que tiene poco que ver con la original y que fue traducida al español. Brian Jeffery, autor de una interesante biografía del guitarrista español: B. Jeffery, *Fernando Sor composer and guitarist*. Editor B. Jeffery. Tecla Editions. 1977, 2ª ed. rev.,1994, ha venido publicando en su editorial, a lo largo de la primera década del siglo actual, la obra completa en facsímiles, tanto de Fernando Sor como de Giuliani, así como obras individuales de ambos.
89. Durante su estancia en París, Aguado pudo conocer los debates que se entablaban sobre los primeros experimentos de Física acústica.
90. J. Pierre, “El canon de Aguado en la obra de Torres”, *Guitarras del Imperio 2010. La fiebre romántica del XIX: Madrid, París Viena y Nápoles*. Almería. Museo de la Ciudad, jul. 2010; Madrid, Museo de la Ciudad, oct. - nov. 2010.
91. Véase: A. P. Sharpe, *The story of the Spanish guitar*. Clifford Essex Music Co. Londres, 1963
92. Incluido en A. Ávila , *op. cit.*, nota 34.
93. La versión que el músico inglés Mike Oldfield hizo de esta pieza de Tárrega, a la que tituló *Etude*, le ayudó a conseguir un oscar en 1984, por la banda sonora de la película *The Killing Fields* (“Los gritos del silencio”) de Roland Joffé.
94. Dedicado a Tomás Bretón, ha sido utilizado en una versión cantada, en la película de, *El amor en los tiempos del cólera* (2007) de Mike Newell, basada en la novela de Gabriel García Márquez. El arreglo y la letra de la canción que en esta versión se tituló *Hay amores*, así como la interpretación, corrió a cargo de la cantante de música pop, Shakira.

95. Este motivo, extraído del *Gran Vals* de Tárrega (compases 14 al 16), es el conocido como “Nokia tune”, utilizado como tono de llamada en los teléfonos móviles de dicha marca.

96. Sobre la vida y la obra de Francisco Tárrega véase, E. Pujol: *Tárrega. Ensayo biográfico*. Artes Graf. Soler, Valencia, 1978.

97. Niccòlo Paganini había compuesto esta pieza para violín y orquesta en 1816. En 1801 tenía escritas ya más de veinte obras en las que combinaba la guitarra con otros instrumentos; su entusiasmo, le llevó a componer a lo largo de su vida, alrededor de doscientas obras en las que, de manera más o menos protagonista, incorporaba la guitarra.

98. En su acepción musical, el término, *tombeau* (tumba), no tiene traducción al español. El *tombeau* (homenaje musical en una o en varias piezas de uno o de varios compositores para rendir homenaje a otro músico fallecido), se remonta a una tradición iniciada por los laudistas franceses del siglo XVII. El primer *tombeau* fue escrito por un laudista, Ennemond Gaultier, para conmemorar la muerte de otro laudista, René Mesangeau. Este tipo de homenaje póstumo fue perpetuado por las obras de Johann Jacob Froberger, Louis y François Couperin y Jean-Philippe Rameau. Falla participó en el homenaje a Debussy junto a otros compositores: Béla Bartók, Paul Dukas, Eugène Goossens, Gian Francesco Malipiero, Maurice Ravel (quien ya había compuesto otro *tombeau*: *Le Tombeau de Couperin*), Albert Roussel, Erik Satie, Florent Schmitt e Igor Stravinsky. El compositor gaditano, no había elegido la guitarra para su breve pieza solamente por deseo de emular las obras de aquéllos laudistas (para ello, nada mejor que el instrumento contemporáneo más próximo al laúd), sino que accedía, al mismo tiempo, a una petición de Miguel Llobet. Falla, en los escasos cuatro minutos de duración de esta pieza, evoca de forma minuciosamente elaborada, los sonidos del cante jondo, trasladándolos a la música culta. La pieza termina con un motivo entre habanera y tango andaluz, en donde está presente el recuerdo de *Soirée dans Grenade* de Debussy (el compositor aprovecha la afinación de 4ª para acercarse a la estética impresionista); la página, tras una breve pausa, se cierra con el toque de ánimas que se va apagando hasta desvanecerse.

99. Andrés Segovia nunca llegó a tocar este concierto en público porque había sido dedicado a otro guitarrista. Pero también se ha dicho que a Segovia no le gustaba esta obra pues la consideraba demasiado popular para su guitarra.

100. *La Vanguardia*, domingo 10 de noviembre de 1940.

- 101.** Manuel de Falla ya había utilizado una “gallarda” de Gaspar Sanz en el *Retablo de maese Pedro*.
- 102.** Véase: A. López Poveda. *Andrés Segovia: vida y obra*, 2 vol. Fundación Andrés Segovia - Universidad de Jaén. Linares, 2010.
- 103.** En A. Ávila, *op. cit.*, p. 318.
- 104.** La familia Ramírez viene construyendo guitarras en Madrid desde 1882. Andrés Segovia utilizaba sus instrumentos.
- 105.** F. García Lorca, *Poema del cante jondo*. “Adivinanza de la guitarra”, en A. Soria Olmedo, “Polifemo de oro”, Catálogo de la exposición *La guitarra. Visiones en la vanguardia*. Granada. Huerta de San Vicente. Casa-museo Federico García Lorca. Junio-Julio. 1996, p. 15.

DATOS BIOGRÁFICOS

Salvador Dalí Domenèch nace en Figueras, el 11 de marzo de 1904. Su padre, Salvador Dalí i Cusí, notario de esa localidad, era originario de Cadaqués. En este pueblo de pescadores de la Costa Brava catalana la familia pasaba los veranos. En el de 1903, fallece a causa de una gastroenteritis el pequeño Salvador, el promogénito, con apenas dos años. Al pintor le sería impuesto su nombre.

Sin embargo, Dalí declaró que su hermano cuando murió ya había cumplido siete años y había enfermado de meningitis. Ian Gibson, con motivo de la exposición en Londres (1994) sobre los años de formación del artista, examinó el certificado de nacimiento del hermano y determinó que la declaración del pintor era incorrecta¹.

El triste acontecimiento se tradujo en una exagerada atención y permisividad por parte de sus padres y contribuyó a forjar su extravagante y egocéntrica personalidad.

El desasosiego que experimenta Dalí ante el recuerdo del hermano muerto, es causa de la crisis de personalidad que le acompañará durante toda su infancia:

“...nos parecíamos como dos gotas de agua, pero dábamos reflejos diferentes (...) Mi hermano era probablemente una primera visión de mí mismo, pero según una concepción demasiado absoluta”².

En 1908 nace su hermana Ana María, la única modelo femenina que tiene el pintor hasta que aparece en su vida la que sería su musa y esposa, Elena Ivanovna Diakonova (Gala).

Desde muy pronto, Dalí muestra una gran habilidad para el dibujo. A través de los cuadros del pintor Ramón Pichot, amigo y vecino de sus padres, conoce la pintura impresionista y postimpresionista. En 1916, comienza los estudios de enseñanza secundaria y su padre, aconsejado por su amigo, le matricula en la Escuela Municipal de Dibujo de Figueras.

Una obra muy temprana del artista es, *La abuela Anna cosiendo* (h.1920. Figueras. Fundación Gala-Salvador Dalí), en donde ya aparece el que será continuamente representado, paisaje de la costa catalana. Algunas de las grandes obsesiones del pintor proceden de su origen catalán. Se evidencian, además de en sus delirios “comestibles”, en la continua presencia de la meseta del Ampurdán y en la Costa Brava desde cabo de Creus hasta Estarrit, con Cadaqués en el centro.

La mayor parte de sus retratos están potenciados por este paisaje, con rocas de formas casi humanas en donde los personajes aparecen como un eco³.

Salvador Dalí i Cusí acepta finalmente que su hijo se dedique a la pintura pero impone como condición que estudie en Madrid, en la Escuela de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el fin de obtener un título de profesor.

En febrero de 1921, el joven Dalí pierde a su madre, y ese mismo año se traslada a la capital, alojándose en la Residencia de Estudiantes donde coincidirá con Federico García Lorca, Luis Buñuel, Pedro Garfias, Pepín Bello, Eugenio Montes, entre otros.

Su peculiar personalidad unida a una falta grave de disciplina, le supondría la expulsión de la Real Academia, por lo que regresa a Figueras donde sigue recibiendo clases de dibujo de uno de sus antiguos profesores de la Escuela Municipal de Dibujo.

Al comenzar el otoño de 1924, será de nuevo admitido en la Real Academia, aunque debe repetir curso, pero definitivamente será expulsado al finalizar el curso en 1926, por declarar incompetente al tribunal que le iba a examinar. Se truncaban así las esperanzas del padre puestas en la obtención de su hijo del título oficial.

De regreso a su hogar, Salvador se presentó con todas las maletas vacías ante el asombro de su familia⁴.

Durante 1925, Dalí participa en la Primera Exposición de Artistas Ibéricos de Madrid y presenta su primera exposición individual en las Galerías Dalmau de Barcelona. Ese verano pasa las vacaciones en Cadaqués a donde acude Federico García Lorca.

Al año siguiente participa en varias exposiciones en Madrid y en Barcelona, y realiza su primer viaje a París en compañía de su madrastra (la “tieta” Catalina), y de su hermana; en la estación les esperaba Luis Buñuel.

Dalí llevaba dos cartas de recomendación del galerista Josep Dalmau dirigidas a Max Jacob y a André Breton.

Visita a Picasso y mientras éste le mostraba sus cuadros él quiso mostrarle su admiración diciéndole: “He venido a verle antes de visitar el Louvre” a lo que el pintor malagueño contestó: “Hizo usted muy bien”⁵.

Entre febrero y octubre de 1927, cumple con el servicio militar. El permiso del que disfruta durante los tres meses de verano (se trataba de un servicio militar de los llamados “de cuota”), lo pasa en Cadaqués, a donde acude de nuevo Federico García

Lorca que, en mayo de ese mismo año, había estrenado en Barcelona, *Mariana Pineda*, con Margarita Xirgu. El vestuario y los decorados los había realizado Dalí.

Por entonces el pintor trabajaba en diversos cuadros bajo la influencia del surrealista Yves Tanguy, como *La miel es más dulce que la sangre* (considerada su primera obra surrealista), *Aparato y mano*, *Cenicitas* y *Carne de gallina inaugural*.

Al final del verano recibe la visita en Figueras de Joan Miró, quien le aconseja instalarse en París.

En marzo de 1928 publica junto a Luis Montañá y Salvador Gasch el *Manifest groc*.

A finales de ese mismo año regresa a París, donde a través de Miró, conoce a André Breton y es aceptado en el grupo de los surrealistas. Llega avalado por la colaboración con Luis Buñuel en el guión de la película, *Un perro andaluz*, y por los cuadros de contenido onírico en los que había plasmado absurdas y delirantes asociaciones. Al estreno de la película, acuden Paul Éluard y su esposa Gala, a los que invitará a Cadaqués ese verano junto con otros amigos entre los que se encontraban, René Magritte y Buñuel. A partir de aquél momento, Gala y Dalí ya nunca se separarán.

Paul Éluard dedicó al pintor uno de los poemas incluidos en la serie titulada *La vie immédiate*, publicada en 1932 (al que Francis Poulenc no pondría música, como es el caso de Braque, Picasso, Miró y Chagall). Dos años después de la publicación de este poemario, Dalí y Gala contraían matrimonio.

Los años siguientes, los centrales de su carrera, corresponden a su etapa más creativa.

En 1930, colabora nuevamente con Buñuel en la película *L'Âge d'Or* (La Edad de Oro), y colabora en varias publicaciones surrealistas con escritos y dibujos.

Su primera exposición individual tendrá lugar en Nueva York, en 1933.

En 1934 contrae matrimonio civil con Gala y es expulsado por André Breton del movimiento surrealista, tras haber criticado las políticas extranjeras de la Unión Soviética y haber denigrado a Lenin en *El enigma de Guillermo Tell*, exhibido en el Salón de los Independientes de la “Exposition du Cinquenaire”, celebrada en París, en el Grand Palais, a principios de ese año. A ello se añadía la atención que el pintor dedicaba a Hitler:

...“Pinté una enfermera mojada parecida a Hitler. Uno intentó obligarme a quitar la esvástica de la banda de su brazo. Al mismo tiempo no dejé de afirmar que Hitler para mí personificaba la imagen íntegra del masoquismo más extremo”⁶.

Rafael Santos Torroella amplía la situación que se había creado:

“André Breton se sentía alarmado no sólo por las motivaciones políticas que éste adujera en su día, sino porque hubo un momento en que temió verse suplantado o, cuando menos, menoscabado en su autoridad, por aquél joven pintor en quien tantas esperanzas había puesto, pero que, en definitiva, era poco más que un recién llegado”⁷.

Breton formaría un tribunal de artistas surrealistas que excomulgó a Dalí.

Durante el tiempo que había pertenecido al grupo surrealista y durante los años posteriores hasta el comienzo de la guerra civil española, Dalí realizará sus obras más fantásticas y originales.

Es un gran admirador de Sigmund Freud y de sus teorías sobre el psicoanálisis, que plasmará en lo que él mismo ha llamado “el método paranoico-crítico” expuesto en la revista *L'Âne pourri* (“El Asno podrido”).

El 19 de julio de 1938, facilitado por Stephan Zweig, mantiene en Londres el primero y único encuentro con el ya anciano profesor que fallecería ese mismo año: “... moría no sólo Freud, sino con él, gran parte de la ilusión daliniana por sus temas y la etapa que consideramos más brillante y original del artista ampurdanés”⁸.

Un año antes del encuentro, Dalí había dibujado el retrato de Freud a carboncillo (1937. Figueras. Fundación Gala-Salvador Dalí), a partir de la fotografía que vio en un periódico. En tres ocasiones había viajado a Viena para intentar encontrarse con el padre del psicoanálisis, pero no lo había conseguido. Casualmente, estando de viaje por Francia, se dio cuenta de que en la primera plana de un periódico que estaba leyendo alguien a su lado, aparecía fotografiado Freud; inmediatamente se hizo traer un ejemplar y se enteró de que Freud había sido expulsado de su país y acababa de llegar a París. Finalmente, como acabamos de decir pudieron encontrarse en Londres.

Una de las obras más conocidas del período central de Dalí, es la *Construcción blanda con judías hervidas - Premonición de la guerra civil* (1936. Filadelfia. Philadelphia Museum of Art):

“Me perseguía el presentimiento de la guerra civil. Como pintor de paroxismos viscerales, seis meses antes de la guerra de España concluía mi *Premonición de la guerra civil*, aliñada con judías secas hervidas (...) donde un enorme cuerpo humano presenta numerosos brazos y piernas que, en su delirio, se estrangulan mutuamente”⁹.

El matrimonio Dalí abandonaría España huyendo de la guerra civil, instalándose durante un tiempo en Italia, donde el pintor estudia los maestros del Renacimiento como hicieron muchos otros artistas de siglos anteriores; desde allí volverán a Francia, pero ante la incursión de las tropas alemanas en Burdeos, toman la decisión de trasladarse, en 1940, a los Estados Unidos.

El primer viaje de Dalí a Estados Unidos había tenido lugar el año de su matrimonio con Gala, para presentar dos exposiciones individuales en Hartford (Conneticut). En 1938, vuelve a viajar a ese país para presentar otra exposición individual, esta vez en Nueva York, organizada por el galerista Julien Levy. Ese mismo año, también presenta el pabellón *Sueño de Venus*, en la Feria Mundial celebrada en esa misma ciudad.

Durante ocho años Dalí permanece en los Estados Unidos, pintando, diseñando escenografías y vestuarios para ballets, óperas y obras teatrales, también ilustra libros, diseña joyas y portadas de revistas. En 1942, la editorial Dial Press publica su autobiografía: *The secret life of Salvador Dalí* (“La vida secreta de Salvador Dalí”), que será reeditada y traducida a diversos idiomas. Esta misma editorial publicará, en 1944, su primera novela, *Hidden Faces* (“Rostros ocultos”). El pintor ya había publicado, en París, en 1935, *La Conquête de l'irrationnel* (“La conquista de lo irracional”), en Éditions Surréalistes, y en 1937, el poema, *Métamorphose de Narcisse* “(Metamorfosis de Narciso)”, que Julien Levy editaría al mismo tiempo en inglés.

El acercamiento al cine surgiría a través de los hermanos Marx a los que el pintor había conocido en febrero de 1937. Con Harpo empezó a trabajar en el guión de una película, *Giraffes on Horseback Salad* (“Girafas en ensalada de lomos de caballo”, conocida en su última versión como “La mujer surrealista”), que nunca llegó a realizarse.

En 1945, se traslada a Holywood donde rueda unas secuencias oníricas para la película de Alfred Hitchcock, *Spellbound*, (titulada en España “Recuerda”). En 1946, Walt Disney le contrata para que colabore en la película *Destino*.

En 1948, publica *50 Secrets of Magic Craftsmanship* (“50 Secretos Mágicos para pintar”). En julio de ese mismo año, los Dalí regresan a España y se instalan en Portlligat.

El artista, una vez más, vuelve a sorprender a todos al iniciar una etapa mística y nuclear que se extenderá hasta los años 70.

Se declara profundamente católico, partidario del régimen de Franco, y especialmente interesado en los progresos relacionados con los últimos avances nucleares:

“Yo afirmo que el cielo se encuentra dentro del pecho de los hombres de fe, porque mi mística no es solamente religiosa, sino nuclear y alucinógena...”¹⁰.

Tres años después, en 1951, presenta en París el *Manifeste mystique* (“Manifiesto místico”), ensayo en el que explica su vuelta hacia algunos de los grandes maestros de la pintura¹¹, así como la experiencia de su nuevo fervor religioso que quedará plasmado en obras como *La Madonna de Portlligat*, *El Crucificado de San Juan de la Cruz*, *Cruz nuclear* o *Corpus hypercubus* (*Crucifixión*).

Pero el pintor no abandona del todo su faceta surrealista. De 1954 es *Joven virgen autosodomizada por los cuernos de su propia castidad*, donde retoma el asunto de la muchacha asomada a la ventana aunque con una enorme carga de erotismo. (En este cuadro algunos han creído ver una venganza oculta a su hermana Anna María, modelo de las primeras versiones que había hecho de la muchacha de espaldas asomada a una ventana), quien con la publicación, en 1949, de su libro, *Salvador Dalí vist par la seva germana*, provocó el enfurecimiento de Dalí.

Durante toda la década de 1950, el artista escribe artículos, pronuncia conferencias, realiza ilustraciones para libros y expone en diferentes países.

En 1956, publica en París un tratado sobre arte moderno: *Les cocus du vieil art moderne* (“Los cornudos del viejo arte moderno”) en donde arremete contra los críticos:

“La crítica es algo sublime. Es digna tan sólo de los genios. El único hombre que podría escribir un panfleto sobre la crítica soy yo, porque soy el inventor del método crítico paranoico”¹².

Gala y Dalí contraen matrimonio canónico en un pueblecito de Gerona, Sant Martí Vell, en agosto de 1958 y realizan una visita al papa Pío XII, que fallecería poco tiempo después, y al que Dalí había regalado, en 1949, una versión reducida de *La Madonna de Portlligat*.

En la década siguiente, el artista empieza a gestar el proyecto del Teatro-Museo Dalí en Figueras.

En 1963, publica, *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet* (“El mito trágico del Ángelus de Millet”), escrito entre 1932 y 1935, cuyo manuscrito se había extraviado cuando el matrimonio tuvo que abandonar a toda prisa la localidad de Arcachon ante la inminente ocupación alemana. Se encontró, veintidós años más tarde, siendo editado

por Jean-Jacques Pauvert. En este libro, Dalí explica cómo se fraguó su obsesión por la obra de Millet:

“Esa imagen constituye una representación visual muy nítida y en colores. Es casi instantánea y no da lugar a otras imágenes. Yo siento una gran impresión, un gran trastorno porque, aunque en mi visión de la mencionada imagen todo ``corresponde`` con exactitud a las reproducciones que conozco del cuadro, ésta se me ``aparece`` absolutamente modificada y cargada de tal intencionalidad latente que *El Ángelus* de Millet se convierte ``de súbito`` para mí en la obra pictórica más turbadora, la más enigmática, la más densa, la más rica en pensamientos inconscientes que jamás ha existido”¹².

En 1933, en el primer número de la revista *Minotaure*, Dalí había publicado el prólogo de, *Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante “L'Angélus” de Millet*:

“Tenía un poder de soñar despierto absolutamente incomparable al de ningún otro. Mi imaginación había tomado como tema más corriente de exaltación lo que yo llamaba ``los cinco centinelas``. El tema me lo ofrecían, a mi izquierda, los dos cipreses que veía desde la ventana de la clase, que enmarcaba sus puntas y cuyas sombras ritmaban los días. A mi derecha, las dos siluetas de una copia del *Angelus* de Millet, frente a frente, colgada en la pared del corredor que conducía a la clase, y, delante de mí, un gran Cristo de color amarillento clavado en una cruz negra”¹³.

Un año más tarde, en 1964, se celebra en Tokyo una gran retrospectiva del artista y, al año siguiente, otra, en Nueva York. Ese mismo año (1965), es condecorado con la máxima distinción española: la gran cruz de Isabel la Católica.

A lo largo de toda la década, Dalí publica en Francia varios libros: *Journal d'un génie* (“Diario de un genio”) en Éditions de la Table Ronde; *Lettre ouverte à Salvador Dalí* (“Carta abierta a Salvador Dalí”) editado por Albin Michel; con Alain Bosquet, el libro de entrevistas, *Entretiens avec Salvador Dalí* (título en español, “Dalí desnudado”) editado por du Rocher; y *Les passions selon Dalí* (“Las pasiones según Dalí”) editado por Denoël.

En 1969, compra y decora para Gala un castillo en el pequeño pueblecito de Púbol (castillo al que no puede acceder sin el permiso previo y por escrito de su esposa). Entre 1971 y 1980, Gala pasa allí algunos meses durante los veranos. Tras su muerte, el 10 de junio de 1982, es enterrada en el castillo, al que se trasladaría Dalí a vivir.

En Cleveland (Ohio), se inaugura, en 1971, el *Salvador Dalí Museum*, que acoge la colección de Albert Reynold Morse y Eleanor Morse. Once años más tarde, el museo se traslada a Saint Petersburg (Florida) y, casi veinte años después, en enero de 2011, queda definitivamente instalado en un impresionante y moderno edificio construido en la misma ciudad e inspirado en la obra daliniana.

En las Knoedler Galleries, en 1972, presenta la primera exposición mundial de hologramas que había preparado en colaboración con Dennis Gabor, y en 1973, publica dos libros más: *Comment on devient Dali: les aveux inavouables de Salvador Dali* (título en español, “Confesiones inconfesables”), en la editorial Laffont, y el libro gastronómico (aunque no de recetas) dedicado a Gala, *Les dîners de Gala* (“Las cenas de Gala”), en la editorial Draeger, esta misma editorial publicará en 1977, *Les Vins de Gala* (Los vinos de Gala).

En septiembre de 1974, se inaugura el gran proyecto del pintor, el Teatro-Museo Dalí. Durante esta década, aumenta su interés por los nuevos descubrimientos científicos, como la holografía, en los que encuentra nuevas posibilidades para conseguir resultados tridimensionales. En mayo de 1978, es aceptado en la Academia de Bellas Artes de París, y en 1979, es nombrado miembro asociado extranjero de la *Académie des Beaux-Arts* del Instituto de Francia.

A lo largo de los años Dalí realizaría frecuentes colaboraciones, escritas y gráficas, en revistas: en las francesas “Cahiers d’Art”, “La révolution surréaliste”, “Le surréalisme au service de la révolution”, “Minotaure”; y en las españolas “La gaceta literaria”, “Litoral”, “L’Amic de les Arts”, “Verso y prosa”.

En la década de 1980, el artista trabajó en las que serían sus últimas obras, inspiradas básicamente en Miguel Ángel y Rafael; su último cuadro lo pintaría en mayo de 1983, *La cola de la golondrina*. En ese mismo año se crea la Fundación Gala-Salvador Dalí, que será responsable de su legado artístico, y el rey Juan Carlos I le nombra marqués de Púbol.

Las exposiciones de Dalí se multiplicarían desde 1970 a 1983. Sus obras viajaron a Holanda, Alemania, Estados Unidos, Suecia, Francia e Inglaterra. La última exposición antológica antes de su muerte, *400 obras de Salvador Dalí de 1914 a 1983* se exhibió en

Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo; Barcelona, Palacio Real de Pedralbes; Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí.

Su salud, desde 1980, fue deteriorándose seriamente.

En 1982, el mismo año de la muerte de Gala, se inaugura el Museo Salvador Dalí en St. Petersburg (Florida, Estados Unidos).

En 1984, se declara un incendio en su dormitorio del castillo, del que los medios dieron amplia noticia, apuntando la posibilidad de un intento de suicidio o la posible negligencia de las personas a su servicio.

“Te morirás solo, arruinado y traicionado, le había vaticinado el notario a Salvador en su juventud” (...) Solo. Sin Gala, se había quedado absolutamente solo y así se estaba muriendo. Los que decían cuidarle impedían cualquier visita de quien no perteneciese a su círculo”¹⁵.

Salvador Dalí murió el 23 de enero de 1989.

Su cuerpo está sepultado en la cripta del Teatro-Museo Dalí.

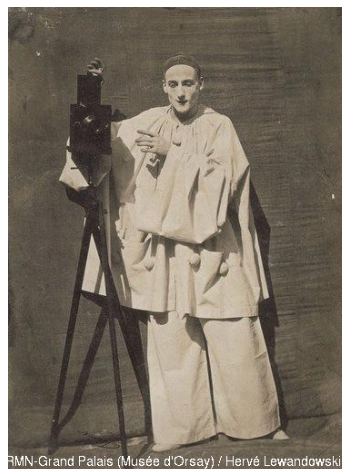
NOTAS

1. V. Charles: *Salvador Dalí*. Parkstone International. Nueva York, 2011, p. 9.
2. S. Dalí: *Vida secreta de Salvador Dalí*. Antártida. Barcelona, 1993, p. 2.
3. G. Néret: *Dalí*. Taschen. Madrid, 1944, pp. 10-12.
4. *Ibid.*, p. 15.
5. J. Pérez Andújar: *Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional*. Algaba Ediciones. Madrid. 2003, p. 107.
6. V. Charles, *op. cit.*, p. 102.
7. R. Santos Torroella: *Dalí residente*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1992, p.18.
8. G. Néret, *op. cit.*, p. 45.
9. J. Lázaro Docio: *El secreto creador de Salvador Dalí: el método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia. Madrid, 2010, p. 49.
10. *Ibid.*, p. 81.
11. Dalí cuando pintó el retrato de Gala en 1944-1945, le dió el nombre de *Galarina*: “...porque Gala es para mí lo que Fornarina para Rafael”. *Ibid.*, p. 76.
12. S. Dalí, “Palabras de Salvador Dalí en *Diario de un genio* sobre los cornudos del arte moderno”. *Los cornudos del arte moderno*. Tusquets. Barcelona, 2000, p. 9.
13. S. Dalí: *El mito trágico del Ángelus de Millet*. Tusquets. Barcelona, 1978, (reed. 2002 y 2004), p. 9.
14. S. Dalí: *Confesiones inconfesables* (recogidas por André Parinaud). Trad. R. Hervás Marco. Bruguera. Barcelona, p.14.
15. J. Pérez Andújar, *op.cit.*, p. 267.

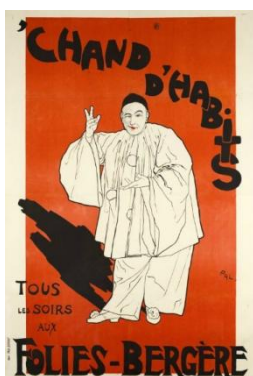
ILUSTRACIONES



1. *Pierrot Gourmand*. Auguste Bouquet



2. *Pierrot fotógrafo (El mimo Deburau)*.
Félix Nadar



3. *Cartel Chand d'habits*. Jean de Paléologue



4. Sarah Bernhardt (*Pierrot assassin*).
Félix Nadar



5. *Naturaleza muerta con silla rejilla*.
Pablo Picasso



6. *Pierrot con guitarra*.
Juan Gris (Centre Georges Pompidou)



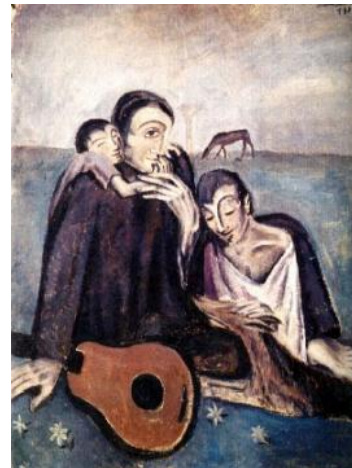
7. *Pierrot con guitarra*. Juan Gris
(Kunstmuseum de Winterthur)



8. *Pierrot con guitarra*. Juan Gris
(National Gallery of Ireland)



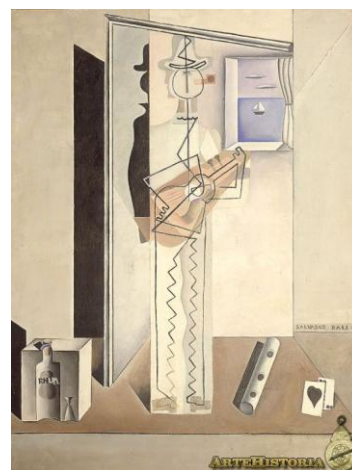
9. *Composición cubista - Naturaleza muerta con guitarra*. Salvador Dalí



10. *Escena familiar*. Salvador Dalí



11. *Gitano de Figueras*. Salvador Dalí



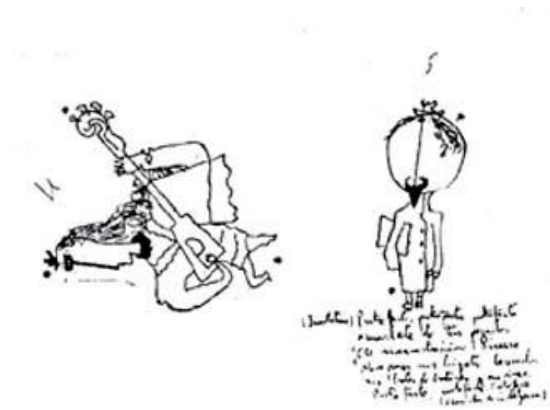
12. *Pierrot tocando la guitarra*. Salvador Dalí



13. *Mesa delante del mar, homenaje a Erik Satie.*
Salvador Dalí



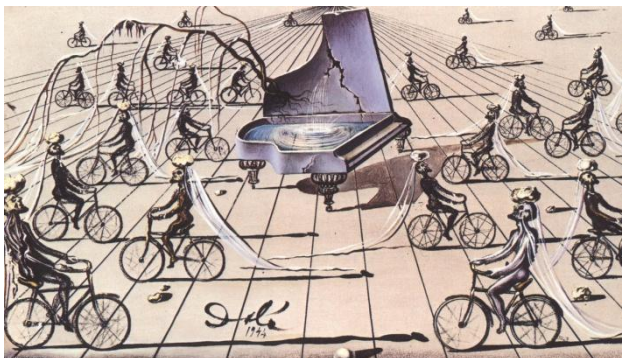
14. *Naturaleza muerta al claro de luna.*
Salvador Dalí



15. *Putrefactos.* Salvador Dalí



16. *Telón Café de chinitas.* Salvador Dalí



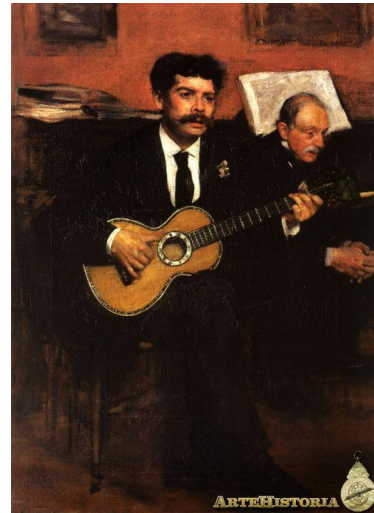
17. *Boceto del telón Coloquio sentimental.*
Salvador Dalí



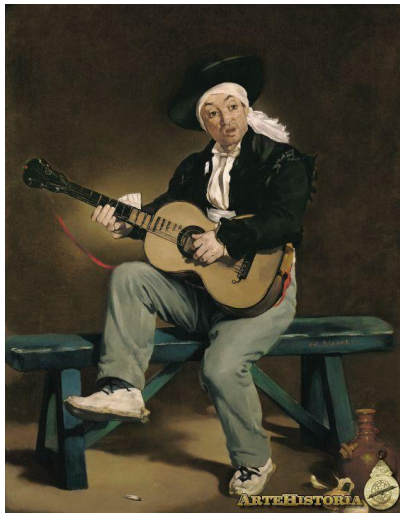
18. *Alucinación parcial. Seis apariciones de Lenin sobre un piano.* Salvador Dalí



19. *Sueño causado por el vuelo de una avispa sobre una granada un segundo antes de despertar.*
Salvador Dalí



20. *Lorenzi Pagans y auguste de Gas.*
Edgar Degas



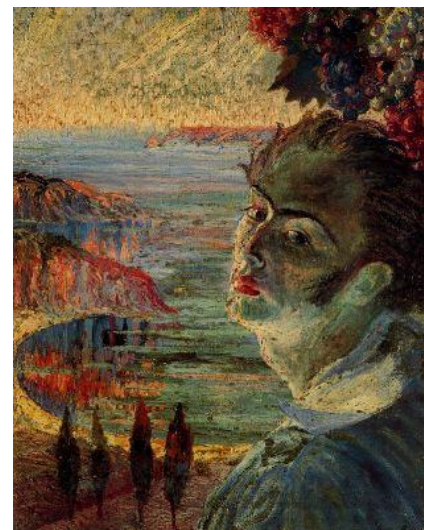
21. *El cantante español.* Édouard Manet



22. *Dora la cordobesita.*
J. Romero de Torres



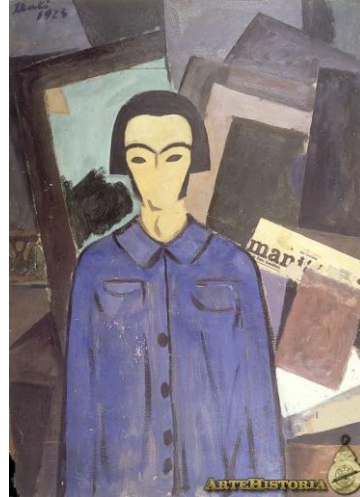
23. *El hombre de Tours.* Juan Gris



24. *Autoretrato.* Salvador Dalí



25. Autoretrato con cuello de Rafael.
Salvador Dalí



26. Autoretrato con l' Humanité. Salvador Dalí



27. Autorretrato con La Publicitat.
Salvador Dalí



28. Retrato de la marquesa de Santa Cruz.
Francisco de Goya



29. Retrato de Laure de Bonneuil.
É. Louise Vigée Lebrun



30. Retrato de Dionisio Aguado. J. A. López

PINTURA INGLESA

LA MÚSICA, LO HUMANO Y LO SIMBÓLICO



DAVID BOMBERG

El bailarín

1913

Lápiz, acuarela y gouache sobre papel

60 x 55,5 cm.

Género musical: ballet

¿Quién puede ser este bailarín sin rostro y sin cuerpo del que David Bomberg sólo nos permite imaginar la trayectoria de sus movimientos o sus posiciones? ¿Quién podía, por entonces, estar dotado de una perfecta musculatura que le permitiera realizar cualquier movimiento? ¿Quién poseía un gran “ballon”, y un increíble “gran jeté”? ¿Quién iba a conseguir realizar hasta diez “entrechats” en los saltos verticales o más de treinta y dos “fouettés”?

David Bomberg no habría podido pensar en otro bailarín que en el gran Vaslav Fómich Nijinsky.

El coreógrafo ruso Mijail Fokine, en *El espectro de la rosa* (ballet en el que el bailarín ya no es un simple “porteur” de la bailarina, sino que es el protagonista), ideó que Nijinsky hiciera su aparición en el escenario mediante el famoso “grand jeté”, el gran salto realizado a través de una ventana y, lo que todavía sería aún más extraordinario, la forma en que le hizo salir de escena describiendo una curva proyectada de espaldas para ir a caer en una red colocada detrás del escenario. Nunca más se volvería a conseguir tal distancia¹. Las continuas repeticiones de estos “grands jetés” en *El espectro*, donde las leyes de la gravedad parecían haber quedado suspendidas, supuso que el bailarín fuera considerado como una única e irrepetible figura de la danza². El estreno tuvo lugar en la Ópera de Monte-Carlo, el 19 de abril de 1911. La música estaba extraída de la célebre pieza para piano de Carl Maria von Weber, *Aufforderung zum Tanz* (Invitación a la danza), que tiempo atrás había sido orquestada por Hector Berlioz y a la que este

compositor cambió el título por el de *Invitation à la valse* (“Invitación al vals”)³. La escenografía y el vestuario eran creación de Léon Baskt; el argumento, de Jean-Louis Vaudoier, estaba inspirado en un poema del mismo título de Théophile Gautier.

Paul Claudel comparó la forma de bailar de Nijinsky en *El espectro de la rosa* con el movimiento de un tigre:

*Il marchait à la manière des tigres, ce n'était pas le transport d'un aplomb sur un autre aplomb d'une charge inerte, mais la complicité élastique avec le poids comme celle de l'aile avec l'air de tout cet appareil musculaire et nerveux, d'un corps qui n'est pas un tronc ni une statue, mais l'organe tout entier de la puissance et du mouvement. Il n'y avait pas un geste si petite comme par exemple quand il tournait vers nous le menton, quand la petite tête virait subitement sur ce long cou, que Nijinsky n'accomplît dans la gloire, dans une vivacité à la fois féroce et suave et dans une autorité foudroyante*⁴.

(Andaba como lo hacen los tigres, lo que no era trasladar de un aplomo sobre otro aplomo una carga inerte, sino una complicidad elástica con el peso como la del ala con el aire, de un cuerpo que no es un tronco ni una estatua, sino el órgano completamente lleno de poder y de movimiento. No había un gesto por pequeño que fuera como por ejemplo cuando volvía hacia nosotros la barbilla, cuando la pequeña cabeza súbitamente daba la vuelta sobre ese largo cuello, en que Nijinsky no alcanzase la gloria con una vivacidad a la vez feroz y suave y con una autoridad fulminante).

Tras abandonar el Teatro Mariinsky, Nijinsky pasó a formar parte de la compañía que había creado Sergei Diaghilev con el nombre de Ballets Rusos. El empresario se había encargado, en mayo de 1908, de la producción de *Borís Godunov* en la Ópera de París, y regresaría a la capital del Sena en el otoño de ese año, esta vez como empresario de una compañía de ballet. La primera temporada de los Ballets Rusos se programó en el Théâtre du Châtelet y en la Ópera de París, del 18 de mayo al 18 de junio de 1909. Bailarines como Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova y Tamara Karsavina, se convirtieron, inmediatamente, en famosas estrellas⁵.

Dos años después, el 30 de noviembre de 1911, los Ballets Rusos harían su presentación en Londres, en la Royal Opera House Covent Garden, con *El lago de los cisnes*, en donde Nijinsky bailarían el papel de Sigfrido.

A principios de 1912, el joven Vaslav, a su condición de bailarín estrella se vio obligado a añadir la de creador. Diaghilev, que estaba dispuesto a hacer de su amante un destacado coreógrafo, le encomendó la coreografía de *L'après-midi d'un faune* ("La siesta de un fauno"), el monólogo de un fauno que Stéphane Mallarmé había publicado en 1876, con ilustraciones de Édouard Manet y que inspiró a Claude Debussy su poema sinfónico para orquesta, *Prélude pour l'après-midi d'un faune*, escrito entre 1892 y 1894. El nuevo ballet se estrenó en París, en el Théâtre du Châtelet, el 29 de mayo de 1912. Para la escenografía el empresario contó con Léon Baskt y Odilon Redon.

El escándalo, pero también el éxito, estuvieron servidos⁶; pero de lo que no hay duda, es que Nijinsky, con *L'après-midi d'un faune*, abrió las puertas a la coreografía moderna. A partir de entonces se considerará el ballet o lo que es lo mismo, la expresión conjunta musical y corporal, como la síntesis perfecta para romper los moldes heredados de la tradición académica del siglo XIX. El ballet podía considerarse sinónimo de vanguardia: la ortodoxia pudo ser transgredida.

El genial bailarín todavía estrenaría otras tres coreografías más. En 1913, *Juegos*, el primer ballet sin argumento y con vestuario contemporáneo (se hablaba de él como un "tennis-ballet"), en el que Nijinsky se permitió la osadía de bailar de puntas. En ese mismo año también presentó *La consagración de la primavera*, en donde él se excluyó como bailarín. Finalmente, en 1917, estrenó en Nueva York, *Till Eulenspiegel*, producción en el que ya no contó con el apoyo de su protector. Se hicieron muy pocas representaciones de este ballet que más bien era un mimo-drama. Nunca llegó a representarse en Europa y Diaghilev jamás lo presencié.

Vaslav Nijinsky bailó en solitario y por última vez en 1919. Contaba veintinueve años y residía en Suiza con su esposa Romola y su hija Kyra. Fue en una velada en el Hotel Suvretta de Saint Moritz, en donde el bailarín anunció que se trataba de sus bodas con Dios. Él mismo explicó que bailaría la guerra, sus sufrimientos, sus destrucciones, sus muertes. El espectáculo dejó aterrados a los presentes que, presos de una extraña fascinación, estuvieron en todo momento pendientes de aquella extraña y frenética danza⁷. En 1917, durante la segunda gira por Sudamérica ya habían quedado en evidencia los primeros trastornos mentales⁸.

André Breton, en 1924, en el *Primer Manifiesto Surrealista* incluiría la siguiente reflexión:

Yo no podré estar presente, ni siquiera un poco, en el maravilloso descuento de mis años y mis días. Seré como Nijinsky, a quien el año pasado llevaron a los ballets rusos

y no pudo comprender qué clase de espectáculo era aquél al que asisitía. Quedaré solo, muy solo en mí, indiferente a todos los ballets del mundo. Os doy todo lo que he hecho y todo lo que no he hecho.

Vaslav Nijinsky murió en una clínica de Londres el 8 de abril de 1950 y fue enterrado en dicha ciudad. En 1953 se le trasladó a París, al cementerio de Montmatre. Su cuerpo descansa al lado de las tumbas de Gaetano Vestris, Théophile Gautier y Emma Livry (Maria Taglioni y Fanny Cerrito también están enterradas en el mismo cementerio). Sobre la lápida de Nijinsky hay una escultura donada por Serge Lifar que representa al bailarín caracterizado de *Petroushka* sentado sobre su tambor. La expresión del rostro es de una infinita melancolía.

La llegada de los Ballets Rusos a Londres acrecentó sin duda el interés de David Bomberg por reflejar el mundo de la danza a través de un lenguaje vanguardista que rozaba la abstracción. Lynn Garafola explica que los trabajos de nuestro artista junto con los de Wyndham Lewis, Williams Roberts y Henri Gaudier-Brzeska, entre 1912 y 1914, recogen cada vez con más frecuencia, imágenes de danza; arte que quedará integrado no sólo en la agenda futurista sino que será también asunto frecuente de muchos artistas interesados en el primitivismo⁹ (entre estos últimos, podríamos incluir a, Igor Stravinski, Vaslav Nijinsky y Nicholas Roerich, que también rindieron homenaje al primitivismo en *La consagración de la primavera*).

Wyndham Lewis, en 1912, realizó un mural para el Cabaret Theater Club de Madame Frida Uhl Strindberg, *The Cave of the Golden Calf* (“La Cueva del Becerro de Oro”)¹⁰ en el que aparecía Nijinsky realizando un “arabesque” en punta; también dibujó otros bailarines para el cartel publicitario y otras obras relacionadas con la danza: “*Kermesse*” (1912) y *Red Duet* (“Dueto rojo”, 1914). Dos de las obras de Williams Roberts, *The Toe Dancer* (1914) y *Two Step* (h. 1915) también recogieron asuntos relacionados con la danza.

De 1914 son las figuras en bronce de Tamara Karsavina y Adolph Bolm en *El Pájaro de fuego* de Gaudier-Brzeska -fig. 1-, ballet que había sido presentado por primera vez en Londres el 18 de junio de 1912; así como una escultura de 1913, *Red Stone Dancer* -fig. 2- (Bailarina en piedra roja) y una pequeña escultura de Nijinsky, hoy perdida, junto con diversos dibujos de bailarines¹¹.

Una Vincenzo -lady Troubridge- dibujó diversos bocetos del bailarín: observaba a Nijinsky durante los ensayos diarios en el Drill Hall, en Google Street, y también entre cajas y desde detrás del escenario, durante las representaciones de *La siesta de un fauno*. Resultado de ello es el busto de Nijinsky -fig. 3- del que se hicieron cuatro copias en bronce (una copia en escayola se puede ver en el Victoria and Albert Museum).

David Bomberg, entre 1913 y 1914, realizó una serie de cuadros que tituló “The Dancer”, para los que utilizó diversos materiales: lápiz, acuarela y gouache, o bien, tiza y carboncillo. Uno de esos bailarines es el que hoy podemos contemplar en el Museo Thyssen-Bornemisza¹².

En 1919, tras el final de la primera guerra mundial, los Ballets Rusos regresaron a Londres para estrenar, en el Alhambra Theatre, *La boutique fantasque* (“La tienda fantástica”) y *Le tricorne* (“El sombrero de tres picos”). Ese mismo año, Bomberg editó una especie de folleto con seis litografías (el artista había aprendido esta técnica en su adolescencia, al regresar con su familia a Birmingham), realizadas a partir de los bocetos de “The Dancer”, que tituló, *Russian Ballet*¹³. A cada imagen le acompaña, en la página de al lado, un verso de un poema escrito por el propio pintor e inspirado en las sensaciones que experimentó al contemplar los Ballets Rusos:

Methodic discord startles

Insistent snatchings drag fancy from space

Fluttering white hands beat —compel. Reason concedes

Impressions crowding collide with movement round us

—the curtain falls— the created illusion escapes

The mind clamped fast captures only a fragment, for new illusion.

(Una metódica discordia sobresalta

Insistentes arrebatos arrastran la fantasía desde el espacio

El agitado batir de manos blancas —obliga. La razón cede

Impresiones amontonadas chocan con el movimiento a nuestro alrededor

—cae el telón— la ilusión creada se escapa

Rápido la mente fija sólo un fragmento, para una nueva ilusión)¹⁴.

Estos libritos o folletos se pusieron a la venta durante la representación de uno de los ballets de Diaghilev, pero al empresario no le pareció nada oportuna la idea. Bomberg

iba acompañado de la que más tarde sería su primera esposa, Alice Mayes, bailarina en la compañía del Ballet Kosslov, y de un amigo. Alice había sido suplente en la compañía de Diaghilev, pero éste la había despedido junto con otra compañera. Así describió la escena:

“Russian Ballet” was not a programme, nor even a Souvenir. It was an effort of David's while he was hanging about waiting for the Canadians to decide what they would do about his drawings for the War Memorial, just to keep him happy and relaxed. ... In one of his madcap moods, he and a friend (and I) went among the people in the stalls pretending to be selling programmes at 2/6d a time. Of course Diagileff soon got wind of what was going on and naturally would have none of it, the buyers were re-imbursed and the “programmes” collected and together with David and friend and myself, were chased up into the nine-penny gallery where we belonged¹⁵. David took his hundred unsold copies to Henderson's Bomb Shop in Charing Cross Road, where they were put out for sale and about ten were sold [until] Henderson withdrew them as unsaleable¹⁶.

(“Russian Ballet” no era un programa, ni tampoco un Souvenir. Era el resultado de no saber qué hacer esperando que los canadienses decidieran qué querían hacer con sus dibujos para el Monumento Conmemorativo de la Guerra, sólo para sentirse feliz y relajado. (...) En uno de sus atolondrados estados de ánimo, él, un amigo [y yo] nos acercamos a la gente que estaba en las butacas pretendiendo venderles programas a dos chelines y seis peniques cada uno. Por supuesto Diaghilev pronto se enteró de lo que estaba pasando y naturalmente no quiso saber nada de ello, a los que habían comprado se les devolvió el dinero y se recogieron los “programas” y junto con David, el amigo y yo, fuimos perseguidos hasta la galería de nueve peniques a la que pertenecíamos. David llevó sus cien copias sin vender a la Bomb Shop de Henderson en Charing Cross Road, donde fueron puestas a la venta y se vendieron alrededor de diez [hasta que] Henderson las retiró por invendibles).

Los ejemplares restantes fueron adquiridos por Jacob Mendelson, un distribuidor que al principio había financiado el proyecto y los mantuvo almacenados durante cuarenta años. Muchos de ellos quedaron destruidos en 1960 a causa de un incendio; los que pudieron conservarse, hoy forman parte de prestigiosas colecciones, entre las que se incluyen, el Victoria & Albert Museum, la British Library, la Tate Gallery, la Universidad de California y la National Gallery de Australia.

Durante su juventud, Bomberg estuvo rodeado de gentes del mundo de la danza.

Ya hemos hablado de su primera esposa, pero también influyeron en sus trabajos de aquellos años, la bailarina rusa Maria Wajda y los amigos bailarines que vivían en el East End. También una antigua novia, Sophie Cohen (casada después con John Rodker), quien en una conversación con Richard Cork le explicó que, en 1913, cuando fue a Southbourne, a la escuela de danza de verano que Margaret Morris organizaba cerca de los acantilados¹⁷ Bomberg la siguió hasta allí con unos cuantos amigos, y la recuerda como una gran alondra y a todos retozando en medio del campo. Por ello, Sophie Cohen cree que las acuarelas de “The “Dancer” podían haber estado inspiradas en aquel ambiente, y añade que se puede ver claramente el movimiento de los cuerpos en los dibujos¹⁸.

Hemos comenzado este estudio exponiendo la posibilidad de que el bailarín de nuestra colección fuera una evocación de Vaslav Nijinsky.

En este sentido, Lynn Garafola plantea en uno de sus libros que podría existir una analogía entre la extraordinaria musculatura del ucraniano, puesta de manifiesto por medio del ajustadísimo maillot de cuerpo entero que llevaba en el *Espectro* y en el *Fauno*, y las figuras que Wyndham Lewis realizó en 1912, dos de las cuales tituló: *Faunesco* y *Serrallo*. También apunta esta autora que la escultura realizada por Gaudier-Brzeska en 1914, podría conectarse con el lenguaje de *La consagración de la primavera*¹⁹, (no conocemos a nadie que haya relacionado antes la figura de Nijinsky con nuestro cuadro).

Hanna Järvinen ha transcrito el recuerdo que la condesa Anna de Noailles conservaba, en 1930, del bailarín:

Qui ne l’a pas vu ignorera toujours ce qu’est un adolescent puissant, ivre de force rythmique, terrifiant par le ressort des muscles, comme l’est pour un enfant dans la prairie, la sauterelle faisait jouer la coudure altièrre de sa jambe d’acier (...). Lui seul eut cette dure et brutale légèreté qui tenait du fauve et de l’oiseau affolé, qui rencontre, en s’élançant, la toiture de la cage, obstacle invisible pour les spectateurs.

(“Quien no le ha visto siempre ignorará lo que es un adolescente poderoso, ebrio de fuerza rítmica, aterrador por la energía de los músculos, como lo es para un niño que está en un prado, el saltamontes que ponía en juego la curvatura altiva de su pierna de acero (...) Sólo él tuvo esta dura y brutal ligereza que posee la fiera y el pájaro presa de

pánico, que tropieza, al impulsarse, con la techumbre de la jaula, obstáculo invisible para los espectadores”)20.

Lo primero que llama la atención en nuestra acuarela es el entrelazado de superficies y volúmenes, rectilíneos y curvilíneos, junto con los fuertes contrastes de color, desde los cálidos rojos, anaranjados y amarillos siena, a los blancos, azules oscuros y negros, junto con una gama de castaños y verdes claros.

José Álvarez Lopera nos dice que Bomberg definía así su estética: “En esa época, yo estaba en una fase de abstracción geométrica y ensayando con una teoría purista del color”21. Este mismo autor añade que seguramente esta acuarela es la primera de la serie. Nosotros la hemos comparado con algunas de las otras acuarelas de la serie –figs. 4, 5 y 6- y con las seis litografías –figs. 7, 8, 9, 10, 11 y 12-, y hemos encontrado una gran diferencia respecto a ellas, no sólo por los colores utilizados sino por las abundantes geometrías curvas que posee nuestra acuarela y que están ausentes en las otras obras.

Tras una atenta y prolongada observación del cuadro y llevados también por dos versos del poema del artista: “Insistentes arrebatos arrastran la fantasía desde el espacio” — “Impresiones amontonadas chocan con el movimiento a nuestro alrededor”, creemos adivinar un fondo escenográfico concretado por superficies y volúmenes rectangulares entre los que destaca, arriba, en el centro, una ventana de dos hojas, y a través de una de ellas, una figura geométrica curvilínea, de color beis, que pasa por delante de otra roja y blanca, para continuar traspasando una azul y blanca y terminar introduciéndose en lo que podía ser la boca de uno de los bastidores de un escenario, para caer... ¿sobre una red?.

Y... ¿no podrían ser esos arcos los grandes saltos, los increíbles “jetés” de Nijinsky o al menos, su trayectoria?

Y... la figura en rojo y blanco de forma helicoidal en la que se enreda un pequeño fragmento de arco azul y blanco, ¿no intentaría describir las “pirouettes fouettés” del genial bailarín o, al menos, su estela?

Y... las puntiagudas elipses azules, a la derecha del marco de la ventana, ¿no podrían evocar los ojos almendrados de Nijinsky semejantes a los de los tártaros?. Hemos encontrado frecuentes referencias a su forma pero ninguna a su color (lamentablemente, las numerosas fotografías que se conservan del bailarín son todas en blanco y negro, y

en dos retratos de Émile Blanche de 1910, donde aparece vestido de siamés en el ballet *Les Orientales*, -ambas pertenecientes a colecciones particulares-, sus ojos achinados están completamente entornados). Aunque sí tenemos la impresión que le causaron a Paul Claudel quien, en 1916, era ministro plenipotenciario en Río de Janeiro:

À Rio, Nijinsky était anormalement calme. Il semblait absent, comme s'il était à jamais plongé dans ses pensées. Il ne souriait jamais et on lisait la peur dans ses yeux.

(“En Río, Nijinsky estaba anormalmente tranquilo. Parecía ausente, como si estuviera más que nunca inmerso en sus pensamientos. Jamás sonreía y se leía el miedo en sus ojos”)²².

Una alusión a unos ojos azules la hemos encontrado en dos versos del poema *L'après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé (la 1ª edición, de 1876, estaba ilustrada por Edouard Manet), égloga que el poeta titula *Le Faune*:

Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus

*Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:*²³.

(“Fauno, la ilusión se escapa de los ojos azules

Y fríos como una llorosa fuente de la más casta:”)²⁴.

Para finalizar este estudio acudimos a unas palabras de Bomberg referentes a la alegría de Terpsícore y sus hermanas ante el buen dibujante:

Good judgement is through good drawing - from the nervous system to the sensory of the brain it is the combination of eurythmics, euphony and poetry, and when the good draughtsman draws, the muses come to dance. Then the imagination is given full play, and DESIGN HAPPENS.

(“Al buen criterio se llega por el buen dibujo - desde el sistema nervioso al sensorial del cerebro todo es una combinación de euritmias, eufonía y poesía, y cuando el buen dibujante dibuja, las musas empiezan a bailar. Entonces se echa a volar la imaginación y SURGE EL BOCETO”)²⁵.

NOTAS

1. V. M. Burell: "Nijinsky, dos muertes y un destino fatal" en Programa del ballet *Nijinsky*. John Neumeier - The Hamburg Ballet. Teatro Real, septiembre 2003, p. 48.
2. J. Neumeier: "Un coreógrafo y Nijinsky: Aspectos de una fascinación". *Ibid.*, p. 21.
3. La partitura de Carl Maria von Weber para piano fue utilizada, en 1841, en el ballet del segundo acto de *Freischütz* ("El cazador furtivo"), no olvidemos que en la "grand-opéra" se exigía incluir un ballet. Berlioz también añadió algunos recitativos a esta ópera y el libreto fue traducido al francés.
4. Incluido en J. B. Moraly: *Claudiel metteur en scène: la frontière entre les deux mondes*. Presses universitaires franc-comtoises. Besançon, 1998, p. 22.
5. Véase, M. Pozharskaya y otros: *The Art of the Ballets Russes: The Russian Seasons in Paris, 1908-1929*. Abbeville Press. Nueva York, 1991.
6. El estreno de *La siesta de un fauno* ocasionó un gran escándalo. La representación desconcertó e indignó a la mayoría de los espectadores acostumbrados a la estética del ballet clásico, y en esta representación contemplaban a un ser medio humano, medio animal, vestido con un maillot entero que le marcaba todo el cuerpo, al tiempo que realizaba un tipo de danza basada en posturas y movimientos que Nijinsky había copiado de ánforas, cráteras y frisos griegos que había visto en el Louvre. El bailarín interpretó su personaje con una gran carga erótica uniendo a sus dotes atléticas una novísima técnica.
7. V. M. Burell, *op. cit.*, p. 57.
8. Al bailarín le fue diagnosticada una enfermedad mental por lo que se trasladó a Suiza para ser tratado por Eugène Bleuler, el primer psiquiatra especialista en esquizofrenia. Nijinsky pasaría el resto de su vida en hospitales y residencias psiquiátricas. Fue entonces cuando escribió su diario que más tarde editaría su esposa Romola, quien, como es sabido, suprimió, censuró, cambió de orden y reelaboró numerosos pasajes. (Véase, V. Nijinsky: *Diario*. El Acantilado. Barcelona, 2003; V. Nijinsky: *The diary of Vaslav Nijinsky*, ed. de J. Acocella. University of Illinois Press, Urbana-Champaign. Chicago, 2006; R. Buckle: *Nijinsky: a life of genius and madness*. Pegasus Books. Nueva York, 2012).
9. L. Garafola: *Diaghilev's Ballets Russes*. Oxford University Press. Oxford, 1989, p. 328.

10. T. Smith: *In visible touch: modernism and masculinity*. University of Chicago Press. Chicago, 1997, pp. 150-153 y nota 46.
11. L. Garafola: *op. cit.*, p. 328; *The Tate Gallery 1974-6: Illustrated Catalogue of Acquisitions*, Londres, 1978 (www.tate.org.uk/art/artworks/bomberg-Sketches-for-the-Dancer). Auguste Rodin también realizó en 1912, una impactante escultura en bronce de Nijinsky; el escultor había estado presente en el estreno de *La siesta de un fauno* y fue uno de los pocos espectadores que quedaron entusiasmados, tanto es así, que la tarde siguiente hizo llegar una encendida crónica a *Le Figaro* que esa misma mañana había publicado una crítica demoledora. En el vestíbulo del Gran Teatro Wielki de Varsovia (Ópera Nacional Polaca), también hay una escultura en bronce de Vaslav Nijinski en el papel de fauno junto a su hermana Bronislava Nijinska; es obra del escultor ucraniano Gennadij Jerszow.
12. Una reproducción de uno de los dibujos de la serie “The Dancer”, se utilizó para la cubierta de *Poems*, el libro de poesía publicado en 1914, del escritor y editor judío John Rodker cuyos comienzos estuvieron conectados con el futurismo y el vorticismo. Bomberg, años después, realizaría su retrato (1936. Londres. The Ben Uri Collection).
13. Las litografías están reproducidas en *The Tate Gallery 1974-6: Illustrated Catalogue of Acquisitions*, Londres, 1978. El texto, un tanto desafiante, de *Russian Ballet*, puede compararse con el del manifiesto de Windham Lewis en *Blast 1*, e incluso podría considerarse una parodia del libro futurista de Marinetti, *Zang Tumb Tumb*; aunque, en lugar de ensalzar a la guerra y a toda su maquinaria, en el caso de Bomberg, su entusiasmo provenía de haber asistido a las representaciones de los Ballets Rusos.
14. The Tate Gallery, *op. cit.* (www.tate.org.uk/art/artworks/bomberg-iii-p0701)
15. Alice Mayes se refiere a la “casa de artistas” en Primrose Hill.
16. W. Lipke: *David Bomberg*. Evelyn Adams & Mackay. Londres, 1967, p. 114.
17. Margaret Morris fue bailarina y coreógrafa y la primera en defender las ideas de Isadora Duncan en Inglaterra. En 1909 conoció a Raymond Duncan, hermano de Isadora, quien le enseñaría las seis posiciones de la danza clásica griega.
18. R. Cork: “Synthesis and Decline”, *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*; vol. 2. Gordon Fraser. Londres, 1976, pp. 392-400.
19. L. Garafola: *op. cit.*, p. 328.
20. H. Järvinen: *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Palgrave Macmillan. Londres, 2014, p. 147.

21. J. Álvarez Lopera: *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Lunweg Editores, S.A. Barcelona-Madrid 1994, p. 241.
22. S. L. Grigoriev: *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Penguin Books. Londres, 1960, p. 137.
23. El autor se refiere a las mujeres.
24. Este poema puede consultarse en Wikisource la bibliothèque libre L'après-midi d'un faune (1914).
25. D. Bomberg: "The Bomberg Papers", *X: A Quarterly Review*, vol. 1, nº 3, p. 187; cit. en C. Holden: "Meeting Bomberg: Tradition and the Dancing Muse", *Bomberg's Teaching - Some Misconceptions* www.cliffholden.co.uk/documents_2004 (Cliff Holden fue alumno de Bomberg en el Borough Polytechnic).

DATOS BIOGRÁFICOS

David Garshen Bomberg nació en Birmingham, el 5 de diciembre de 1890. Era el quinto de los once hijos de un matrimonio de judíos polacos¹ que habían emigrado a Inglaterra instalándose en el Lee Bank, en el centro de Birmingham, donde el padre trabajaba como curtidor.

En 1895, la familia se trasladó a Whitechapel, en el East End de Londres, donde David pasó el resto de su niñez. Al regresar la familia a Birmingham y tras haber realizado sus primeros estudios en el City & Guilds (Instituto para la Promoción de la Educación Técnica) de Londres, el pintor continuó formándose como litógrafo² pero dejó este centro para seguir estudiando con Walter Sickert en la Westminster School of Art durante los dos siguientes años. Además de la temprana influencia de Sickert en el joven pintor, hubo otra circunstancia que marcaría la trayectoria del artista: la exposición *Manet y los Postimpresionistas* organizada por el pintor y crítico Roger Fry, en las Graffton Galleries de Londres, en diciembre de 1910, en la que Bomberg admiró especialmente las obras de Cézanne³.

Los estudios del artista suponían un considerable gasto económico pero consiguió ingresar, en 1911, en la Slade School of Art con la ayuda financiera de John Singer Sargent y la Jewis Education Aid Society⁴. Otra exposición influiría notablemente en sus siguientes trabajos: la *Exhibition of the Works by the Italian Futurists Painters* (“Exposición de Obras de Pintores Futuristas Italianos”), celebrada en la Sackville Gallery de Londres, en marzo de 1912, en la que cuatro jóvenes pintores italianos, Gino Severini, Umberto Boccioni, Carlo Carrà y Luigi Russolo, expusieron diversas obras. A partir de entonces, el artista comenzará a mostrar una dinámica representación de la figura humana combinando la abstracción geométrica del cubismo con la energía de los Futuristas, como podemos comprobar en *Vision of Ezekiel* (1912. Londres Tate Gallery).

En 1913, Bamberg fue expulsado de la Slade School of Art por el radicalismo de sus planteamientos. Ese mismo año viajó a París con el escultor Jacob Epstein donde tuvo la ocasión de conocer a Picasso, Derain y Modigliani, además del poeta Max Jacob. Poco después y por poco tiempo, se afiliaría a dos grupos involucrados con la vanguardia inglesa, el *Bloomsbury Group's Omega Workshops* con el que mantuvo una tormentosa relación, y el *Camden Town Group* con el que presentó seis obras en la “sala cubista” de la exposición celebrada en diciembre de 1913, en las Brighton City Art Galleries de

Londres⁵. Su entusiasmo por el dinamismo y la estética de la era de la máquina le conducirían hasta el emergente movimiento vorticista. En 1914, presentaría cinco cuadros en la exposición del *London Group*, entre ellos su impactante cuadrícula en un enorme lienzo, *In the Hold* (“En la bodega”. 1913-1914. Londres, Tate Gallery)⁶.

Sin embargo, Bomberg se sentía absolutamente independiente y a pesar de la insistencia de Wyndham, nunca llegó a estar oficialmente unido al vorticism, rehusando participar, en julio de 1914, en su revista, *BLAST*⁷.

En ese mismo mes, realizará su primera exposición individual en la Chenil Gallery, en Chelsea, consagrándose como un original artista cubista-futurista. De ese año es también otra de sus obras más famosas, *The Mud Bath* (“El baño de barro”, 1914. Londres, Tate Gallery)⁸.

No obstante, en 1915, el pintor exhibiría seis obras en la primera exposición vorticista, celebrada en las Doré Galleries de Londres, en la sección de invitados no miembros del grupo.

En noviembre de ese año Bomberg se alistó como zapador en la compañía de los *Royal Engineers*, desde la que fue trasladado al *18º King’s Royal Rifles Corps*.

En marzo de 1916, contrajo matrimonio con la que fue su primera esposa, Alice Mayes. A los pocos días, el artista fue enviado al frente.

La primera guerra mundial le va a impedir seguir pintando; sin embargo, en 1917, recibió un importante encargo para una exposición conmemorativa de la guerra (Canadian War Memorials). Se trataba de una representación para rendir homenaje a los zapadores que valientemente volaron un punto estratégico del ejército alemán en Saint-Eloi, cerca de Arras. El cuadro, *Sappers at Work: A Canadian Tunnelling Company, Hill 60, St Eloi* (“Zapadores trabajando: Una compañía canadiense escavando galerías, Cota 60, San Eloy”. 1918-1919. Londres, Tate Gallery), fue rechazado y calificado como “aborto futurista”⁹. Bomberg realizó una segunda versión siguiendo las instrucciones de los comisarios canadienses, absolutamente figurativa, en la que él mismo se incluyó llevando una pesada viga al hombro (1919. Ottawa. National Gallery of Canada).

La muerte de su hermano durante la guerra junto con las duras vivencias de devastación y destrucción sufridas, llevaron al artista a apartarse de su juvenil etapa en donde el dinamismo y el entusiasmo por la era de la tecnología guiaban su producción artística.

Tras finalizar la guerra, Bomberg inició “un retorno al orden” en sus obras, volviendo a una concepción más tradicional a partir de la naturaleza y elementos figurativos.

Durante los siguientes años, realizaría frecuentes viajes.

Entre 1923 y 1927 trabajó en Jerusalén, con la ayuda de la *Zionist Organization*, realizando sobre todo, paisajes. En 1924 se unió a la expedición de un grupo de pintores que visitaron Petra. De vuelta a Londres expondría las obras realizadas en Palestina y Petra (1928, Leicester Galleries).

En 1928 vino por primera vez a España. Interesado en conocer la obra del Greco, visitó Toledo (en Palestina Bomberg había visto una reproducción de un cuadro del cretense que le había impresionado profundamente). De 1929 es el lienzo *Toledo and the river Tajo* (“Vista de Toledo con el Tajo”. Oldham, Oldham Gallery), inspirado en la *Vista y plano de Toledo* del Greco (1608. Toledo. Museo del Greco)¹⁰. En 1930, realizó nuevos viajes a Marruecos y a las islas griegas.

En 1933, permaneció durante seis meses en la Unión Soviética, en Odesa. Allí se enteró de la llegada al poder de Hitler en Alemania, por lo que regresó inmediatamente a Londres y renunció a su afiliación al Partido Comunista.

Volvió a España entre 1934 y 1935, quedándose seis meses. Esta vez visitaría, además de Ronda, Cuenca y los Picos de Europa. Su intención había sido permanecer por más tiempo en Ronda pero los disturbios que anticipaban la guerra civil española, forzaron su regreso a Londres. La luz, los colores y el sol de Ronda y sus alrededores cambiaron su manera de pintar; de esa época son sus paisajes más memorables, imbuidos de fuerza y vigor.

En 1941 se volvió a casar, esta vez con una pintora, Lilian Mendelson.

Durante los años de la segunda guerra mundial, Bomberg fue prácticamente ignorado. La única vez que expuso fue en la Leger Gallery de Londres en 1943.

El matrimonio vivía de los ingresos de Lilian y de las clases que el pintor consiguió impartir entre 1943 y 1946, en el Borough Polytechnic. Llegó a ser muy apreciado como profesor. Ponía un especial énfasis en hacer ver a sus alumnos la importancia de la fortaleza para expresar el espíritu de la vida. Para Bomberg, las cualidades táctiles de

la pintura podían expresar un mayor conocimiento de la temática. Él lo definió como “the spirit of the mass” (el espíritu de la materia), título que sería utilizado años después, para una de sus exposiciones (*David Bomberg: the Spirit of the Mass*. Kendall (Cumbria). Abbot Hall Gallery. Julio-Octubre 2006).

Con un grupo de pintores realizó un viaje a Exmoor y North Devon, en 1944. Ese mismo año había pintado *Evening in the City of London* (“Anochecer en la ciudad de Londres”. 1944. Oxford, Ashmolean Museum), en donde mostró con un insólito colorido, un bombardeo sobre el centro de Londres. Al fondo del cuadro aparece la catedral de San Pablo que sobrevivió milagrosamente a los incesantes bombardeos. El pintor la muestra a lo lejos, enmarcada por la desolación que en aquél momento la rodeaba.

En 1942, Bomberg también había reflejado el horror de la guerra. Se trataba de un encargo del War Artists Advisory Committee (WAAC) consistente en reflejar la guerra tanto en Inglaterra como en el extranjero. El artista creó una serie titulada *Bom Store* (“Depósito de bombas”)¹¹.

Terminada la guerra, el pintor volvería a sus clases en el Borough Polytechnic y reemprendería sus viajes. En 1945 consiguió una plaza de profesor en una escuela de Dagenham, y desde 1945 a 1949, impartió clase, una vez por semana, en la Bartlett School of Architecture. En agosto de 1947, realizó un viaje a Cornwall y en el verano del año siguiente, a Chipre.

En 1954, volvió a Ronda, esta vez con su mujer y su hija, para instalarse en la ciudad malagueña, donde intentó crear una escuela de pintura en la segunda casa que alquilaron: “Villa Paz”, en la Plaza del Campillo; pero el propietario les desalojó. Se trasladaron a otra situada en las afueras, cerca de la ermita de la Virgen de la Cabeza, desde donde había unas hermosas vistas de la ciudad y de las tierras que rodeaban la casa¹².

Su admiración por el Greco volvería a quedar patente en una obra de 1955, en donde Bomberg mostró el vínculo existente entre la pintura religiosa de un artista cristiano y la de un artista judío. A partir del lienzo del Greco, *Cristo abrazado a la cruz* (h. 1600-1605. Madrid. Museo Nacional del Prado), el inglés creó una imagen sufriente (aunque habían transcurrido ya casi diez años, quizá el artista tenía todavía muy presente la

Shoah), en donde los ojos de la figura humana que ha plasmado, no se elevan hacia el cielo, como en el caso del Cristo del cretense, sino que están entornados y se dirigen hacia el suelo. Nuestro pintor judío tituló su obra: *Shmá Israel* ("Escucha Israel")¹³.

En el que iba a ser su último autorretrato (Chichester, Pallant House Gallery), realizado en Ronda, en 1956, se ha querido ver el total abatimiento del pintor. Para este autorretrato Bomberg no se valió de un espejo, pues no era su intención plasmar una semejanza real. Su esposa definió el cuadro como, "a prophetic picture ... he knew that this was the last portrait and that he was going to die" (un cuadro profético ... él sabía que éste era su último retrato y que iba a morir)¹⁴.

En mayo de 1957, la cirrosis que padecía se agravó. Dos meses después fue llevado con toda urgencia a Gibraltar e ingresado en un hospital; desde allí, se le trasladó a Londres. Murió dos días más tarde, en el St. Thomas Hospital, el 19 de agosto.

Tuvieron que transcurrir casi treinta años para que su obra empezara a reconocerse.

Actualmente, sus cuadros están repartidos por los más importantes museos del mundo, tales como la Tate Gallery de Londres, las National Galleries de Escocia, la National Gallery de Canadá, el Ashmolean Museum de Oxford, el Museum of Art de Cleveland o el Museum of Art de Filadelfia.

La gran retrospectiva de su obra, comisariada por Richard Cork, fue exhibida en Londres, en la Tate Gallery (Febrero-Mayo, 1988).

La Borough Road Gallery en la London South Bank University, proveniente del antiguo Borough Polytechnic, ha sido dedicada a la obra de Bomberg y de sus alumnos más destacados que asistieron a sus clases entre 1945 y 1951, y como su maestro, habían sido miembros del "Borough Group"¹⁵.

NOTAS

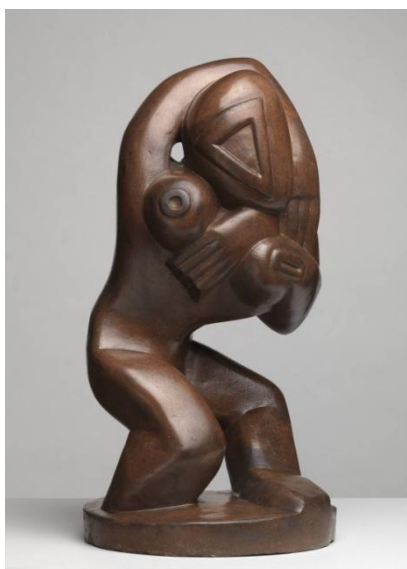
1. Los padres de Vaslav Nijinsky también eran polacos, aunque católicos. La pareja se encontraba de gira por Rusia con su compañía de danza, y cuando nació Nijinsky estaban en Kiev que por entonces formaba parte del imperio ruso. Es probable que el bailarín naciese el mismo año que Bomberg (1890), si bien, se ha barajado la posibilidad de que naciese un año antes y que su inscripción y su bautismo en Varsovia se postergarían dada la actividad artística de sus padres que les obligaba a trasladarse continuamente de un lugar a otro.
2. R. Cork: “Bomberg, David Garshen (1890-1957)” *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press. Oxford, 2004 (también *on line*).
3. Por primera vez se exhibían en Londres obras de Cézanne, Denis, Derain, Gauguin, Manet, Picasso, Seurat, Van Gogh y otros. En esta exposición se acuñaría el término Postimpresionismo. A esta muestra le siguió una segunda, en 1912, también en las Graffton Galleries de Londres, donde se mostraron obras de Picasso y Matisse junto con las de pintores fauvistas y algunas de artistas ingleses como Wyndham Lewis, Duncan Grant y Vanessa Bell. (H. Foster y otros: “Roger Fry (1866 y 1934) y el Grupo de Bloomsbury”. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal. Madrid, 2006, pp. 73,74.
4. R. Cork: *David Bomberg*. Yale University Press. New Haven- Londres, 1987, pp. 48-52.
5. R. Cork, *op. cit.* (2004).
6. Véase, D. J. Wilcox: *The London Group, 1913-1939: the artists and their works*. Scholar Press, Londres, 1995.
7. Véase, J. Black: *Blasting the Future: Vorticism and the Avant-Garde in Britain 1910–20*. Philip Wilson Publishers. Londres, 2004; J. Beckett: *Blast: Vorticism, 1914–1918*. Ashgate Publishing. Farnham, Surrey. U. K., 2000.
8. R. Cork: “Foreword: art and premonition”. *London, Modernism, and 1914*; ed. de M. J. K. Walsh. Cambridge University Press. Cambridge. Nueva York, 2010, p. xvi.
9. Tate Gallery. (www.tate.org.uk/art/artworks/bomberg-study-for-sappers-at-work-a-canadian-tunnelling-company-hill-60-st-eloi-t00319).
10. Catálogo de la exposición *El Greco & la pintura moderna*. Madrid. Museo del Prado. Junio-Octubre 2014, pp. 46, 47.

- 11.** A pesar de que David Bomberg solicitó insistentemente al WAAC ser tenido en cuenta como “artista de guerra”, tuvo que esperar más de tres años hasta recibir el encargo; finalmente, éste se formalizó en febrero de 1942. Al pintor se le solicitó pintar un depósito de municiones subterráneo de la RAF. Este trabajo fue casi una premonición de la terrible explosión que dos años después, el 27 de noviembre de 1944, destruyó de forma accidental, la mina abandonada que la RAF había convertido en depósito de municiones. La detonación de una simple granada hizo estallar 3500 toneladas de potentes explosivos causando sesenta y ocho muertos. R. Cork, *op. cit.* (1987), pp. 231-247.
- 12.** Véase el catálogo de la exposición *David Bomberg en Ronda*. Ronda. Museo Joaquín Peinado. Fundación Unicaja. Octubre 2004.
- 13.** *Shmá Israel* (“Escucha Israel”) es una de las principales plegarias de la religión judía que corresponde al inicio de un texto del Deuteronomio: VI, 4-9.
- 14.** BBC Your Paintings. (www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/last-self-portrait-70524).
- 15.** La Borough Road Gallery alberga el legado de David Bomberg y la Colección Sarah Rose quien reunió, durante casi medio siglo, obras del artista y de cinco de sus alumnos: Dennis Creffield, Cliff Holden, Edna Mann, Dorothy Mead and Miles Peter Richmond.

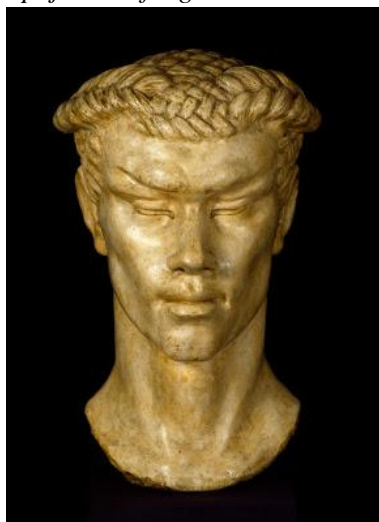
ILUSTRACIONES



1. *El pájaro de fuego*. Gaudier-Brzeska



2. *Bailarina en piedra roja*. Gaudier-Brzeska



3. *Busto de Nijinsky*.
U. Vincenzo Troubridge



4. *Serie El bailarín*. David Bomberg (I)



5. *Serie El bailarín*. David Bomberg (II)



6. *Serie El bailarín*. David Bomberg (III)



7. *Ballet Ruso* (Litografía) David Bomberg (I)



8. *Ballet Ruso* (Litografía)
David Bomberg (II)



9. *Ballet Ruso* (Litografía) David Bomberg (III)



10. *Ballet Ruso* (Litografía)
David Bomberg (IV)



11. *Ballet Ruso* (Litografía) David Bomberg (V)



12. *Ballet Ruso* (Litografía)
David Bomberg (VI)

PINTURA RUSA

LA MÚSICA Y LO SIMBÓLICO



LIUBOV POPOVA

Arquitectura pictórica (Bodegón: Instrumentos)

1915

Óleo sobre lienzo

105,5 x 69,2

Instrumentos musicales: fragmentos de guitarra y de tubos de órgano

Arquitectura pictórica (Bodegón: Instrumentos) es un anticipo de la abstracción que poco tiempo después será adoptada por Liubov Popova siguiendo las premisas de Kazimir Malevich.

La colección Thyssen-Bornemisza posee otros dos lienzos de formato más reducido, ambos de 1918, *Arquitectura pictórica* -fig. 1- y *Arquitectura pictórica* -fig. 2- que son ya claros ejemplos de la serie de arquitecturas pictóricas o composiciones arquitectónicas (*Zhivopiskaya Arkhitektonika*) que la artista realizó entre 1916 y 1918¹. En estas últimas, las respectivas construcciones ocupan toda la superficie del cuadro, mientras que en nuestro bodegón la pintora ha agrupado las diferentes formas dejando aparecer a ambos lados un reducido fondo negro sobre el que establece un orden rítmico en el que entran en juego las combinaciones de color y de luz.

La fecha de la obra no es segura. Hace algunos años, Dmitri Vladimirovich Sarabianov y Natalia L. Adaskina citaron tres estudios preparatorios pertenecientes a una colección privada de Moscú, fechados en 1916, por lo que dataron el cuadro ese mismo año considerándolo una de las primeras arquitecturas pictóricas de Popova².

Sin embargo, John E. Bowlt y Nicoletta Misler apuntan la posibilidad de que sea una obra de 1915 y que estuviera ya presente en la exposición *0.10 The Last Futurist Exhibition of Painting*³.

En 1916, Kazimir Malevich había reunido a un grupo de pintores bajo el nombre de *Supremus*. Liubov Popova formaba parte de dicho grupo junto con otros artistas como

Alekhandra Exster, Olga Rozanova, Ivan Kliun, Ivan Puni, Nadezhda Udaltsova, Nina Genke-Meller, Ksenia Boguslavskaya⁴.

La mayoría de estos artistas consideraban complementarios el suprematismo de Malevich y el constructivismo de Tatlin. Ambas propuestas podían ser absolutamente compatibles puesto que partían de lenguajes comunes: el cubismo y el futurismo, además de estar las dos tendencias basadas en la geometría.

De diciembre de 1915 a enero de 1916, en Petrogrado, tuvo lugar la citada exposición, en el marco de la cual, Malevich presentó el primer conjunto de obras suprematistas⁵, Tatlin expuso varios de sus contrarrelieves y Popova sus primeros relieves cubistas.

Los jóvenes pintores rusos ya conocían las primicias del cubismo a través de las estancias en París de artistas como Larionov, Gontcharova, Sternberg, Puni y Annekov; a través de las revistas de arte europeas y rusas; y de dos grandes coleccionistas moscovitas: Ivan Morozov y Sergei Stchukin, especialmente, a través de la colección de este último. En 1914, la colección de Stchukin constaba de 221 cuadros, entre los que había 54 de Picasso, 37 de Matisse, 19 de Monet, 13 de Renoir, 26 de Cézanne, 29 de Gauguin, 20 de Derain y 7 de Rousseau⁶. Algunas de estas obras eran encargos directos y otras fueron compradas inmediatamente después de su realización, antes de que llegaran a ser expuestas en París.

Matisse realizará en Moscú, en el invierno de 1911, dos cuadros de gran formato para decorar la escalera de la casa del coleccionista: *La Danza* (versión II, con los cuerpos de los danzantes de un intenso color rojo)⁷ y *La Música*. (Ambos se encuentran actualmente en el Museo del Ermitage).

Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, la vanguardia rusa experimentó una rápida transformación. La guerra, que había provocado la dispersión de los grupos vanguardistas europeos, tuvo un efecto contrario en Rusia; pintores que habían trabajado en los últimos años en París o en Alemania se vieron obligados a regresar a su país y, a partir de ese momento, desarrollarían su potencial creativo por sí mismos, sin influencias exteriores. Desde entonces, quedaron planteadas las dos principales directrices de la vanguardia rusa de la que fueron destacados protagonistas Kazimir Malevich y Vladimir Tatlin: el suprematismo y el constructivismo. (La rivalidad que se estableció entre ambos artistas les llevó incluso al enfrentamiento físico y a exponer sus obras, cada uno con sus seguidores, en espacios diferentes).

En los años que precedieron a las excepcionales circunstancias políticas que vivió Rusia tras la Revolución bolchevique, los jóvenes vanguardistas exploraron los caminos abiertos por los dos maestros que acabamos de mencionar, a veces, de forma unilateral, otras, como en el caso de Popova, alcanzando una síntesis que les permitiría encontrar nuevas vías de expresión artística.

Liubov Popova tuvo la oportunidad de conocer la colección privada de Sergei Stchukin que se abrió al público en la primavera de 1909 y podía visitarse los domingos.

En el otoño de 1912, acompañada por su institutriz francesa Adelaide Dege, la pintora emprendió viaje a París junto con su amiga Nadezhda Udaltzova (las dos habían estudiado en el Gymnasium de Arseneva desde 1907 a 1910)⁸.

En París, Popova coincidirá con Alexander Archipenko y Osip Zadkine⁹ y durante casi un año, estudiará en la academia “La Palette”, con Henri Le Fauconnier y Jean Metzinger, asimilando rápidamente la estética cubista. (En octubre de 1912, Jean Metzinger y Albert Gleizes habían publicado el primer tratado sobre el cubismo)¹⁰.

Sin embargo, desde ese mismo año, André Salmon en *La jeune peinture française*, publicada poco antes que *Du Cubisme*, mantendrá una postura absolutamente escéptica ante las tentativas didácticas:

*Hoy en día vemos como los cubistas se separan cada vez más; abandonan poco a poco los pequeños trucos del grupo, y lo que llamaban disciplina no era más que una gimnasia, algo parecido a la cultura plástica. Creían estar en la Academia y salían del instituto*¹¹.

Durante los meses de junio y julio de 1913, en la galería *La Boétie* (que muy probablemente visitaría Popova), se expusieron las esculturas polimatéricas de Umberto Boccioni. Nuestra artista se encontraría en dicha exposición con la descomposición de las formas en el espacio y con el empleo de nuevos materiales escultóricos tales como el cristal, el cemento y el hierro. Probablemente, algunas de las obras de Boccioni exhibidas entonces, como *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1912. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art), o *Desarrollo de una botella en el espacio* (1913. Milán. Civica Galleria d'Arte Moderna), le sirvieron más tarde de fuente de inspiración.

En el otoño de ese mismo año, la pintora regresó a Moscú para trabajar en el taller de Tatlin, donde realizó sus primeros relieves cubistas. Trabajó también con los hermanos

Vesnin, grandes figuras de la arquitectura constructivista, especialmente Aleksander Aleksandrovic.

La influencia del cubismo empezaba a hacerse patente en la mayoría de sus lienzos, como por ejemplo, *Composición con figuras* (1913. Moscú. Museo Estatal Tretyakov), *Paisaje urbano cubista* (h. 1914. Nueva York. The Modern Museum of Art) o *El violín* -fig. 3- (1914-1915. Colección particular). Si bien, su evolución del cubismo al suprematismo quedaría definitivamente reflejada en su serie de “arquitecturas pictóricas”.

Al describir Liubov Popova una de éstas últimas (que por el momento no ha sido posible identificar), ponía en paralelo la construcción arquitectónica con el proceso de superponer, solapar o imbricar los diferentes planos en un cuadro:

*...comprende tres construcciones: cromática, volumétrica y lineal. La volumétrica se construye partiendo de la intersección de los planos y su extensión en el espacio. El espacio no es perspectivo y, por tanto, la composición del color y la gradación del tono pueden no coincidir con él sino que se construyen a partir de sus propias relaciones sobre el peso del color. La forma dibujada es, como la forma volumétrica, independiente del color y a veces coincide con la volumétrica, dado que está creada a partir de las líneas de intersección de los planos y su extensión en el espacio pero también puede haber sido construida independientemente de ella. Las tres composiciones están unidas en un único esfuerzo expresado en la composición global dinámica*¹².

-

- La influencia del futurismo en la pintora la podemos constatar en otras obras de esos mismos años: *Naturaleza muerta italiana* -fig. 4- (1914. Moscú. Museo Estatal Tretyakov) o *Retrato futurista* (1915. Tula. Museo Regional de Arte).

La intersección de ambos lenguajes se hará realidad inmediatamente después en obras cubo-futuristas, entre las que destacamos *El pianista* -fig. 5- (1915. Ottawa. Musée des Beaux-Arts du Canada), donde Popova juega con diferentes tonalidades de negro y blanco utilizando una textura que incluye arena y madera en trampantojo. Sin embargo, en *Retrato de un filósofo* -fig. 6-, del mismo año (1915. San Petersburgo. Museo Estatal Ruso), utiliza un cubismo muy próximo a los retratos de Picasso y Braque de 1910-1911, aunque con la inclusión del color de los comienzos del período sintético. El personaje retratado es su hermano, el filósofo e historiador Pavel Sergeievich Popov.

En estas obras, la pintora también incluye frecuentemente, letras y cifras a la manera de Braque y Picasso.

En *Arquitectura pictórica (Bodegón: Instrumentos)* podemos ver una serie de formas geométricas superpuestas a modo de grandes facetas cubistas, dotadas de fuertes colores primarios que nos anticipan el suprematismo que inmediatamente empezará a desarrollar Popova. Como es habitual en estas composiciones, algunas zonas del cuadro están pintadas con una pincelada lisa y otras con mayor riqueza de textura, característica que nos indica el interés de la artista por los materiales y sus cualidades táctiles o *faktura*, referida ésta a las diferentes texturas conseguidas al añadir a la pintura arena o polvo de mármol.

En esta obra Popova todavía incluye algunos elementos claramente reconocibles pertenecientes a instrumentos musicales.

Podemos apreciar, por duplicado, un fragmento de la caja de una guitarra fácilmente identificable por su contorno así como fragmentos de la cañutería de un órgano.

Es en estos objetos donde nuestra pintora ha querido romper la uniformidad de los colores que poseen las otras figuras geométricas y añade, en el caso del fragmento de la guitarra, para el que ha utilizado un fuerte color rosa, un doble contorno blanco sobre el que se difumina el primero. También añade un sombreado negro igualmente difuminado, sobre la figura geométrica amarilla que aparece inmediatamente detrás, consiguiendo una ligera sensación de volumen. Mediante el fragmento de la segunda guitarra que ha colocado en último término, de un absoluto gris y de menor tamaño que el anterior, junto con la figura situada en el lado izquierdo, así mismo gris aunque difuminado, consigue dotar a toda la obra de cierta profundidad, potenciada mediante el fondo negro. (Como hemos dicho más arriba, en las otras dos “arquitecturas pictóricas” de la colección, las diferentes figuras geométricas ocupan toda la superficie del cuadro por lo que hay una ausencia total de profundidad y de referencia volumétrica).

Para la figura vertical situada en primer término, que podría ser un rectángulo si no tuviéramos en cuenta su lado inferior curvilíneo, ha utilizado un gris más oscuro. Esta figura estaría superpuesta o imbricada en el trapecio blanco. En el ángulo superior del cuadro, el trapecio amarillo nos da la impresión de estar tapando una buena parte de la superficie del probable rectángulo azul. Ambas figuras aparentan estar colocadas en paralelo, manteniéndose en equilibrio (a la manera de los castillos de naipes), sobre el trapecio blanco.

En la zona superior, en el centro, los fragmentos aparentemente pertenecientes a tres tubos de órgano están tratados con un claro interés volumétrico. Popova se ha valido para ello de una difuminada gama de grises que imitan la aleación de plomo y estaño con la que se fabrican los tubos del instrumento¹³, y ha introducido, a modo de separación, unas anchas líneas negras que potencian la sensación de curvatura.

Pero, el tubo situado en la zona inferior izquierda del lienzo ¿es también un tubo de órgano de mayor tamaño aunque de forma cónica¹⁴, tratado cromáticamente igual que los otros tres, al que se ha realizado un corte elíptico produciendo una apariencia de perspectiva cubista? o ¿al estar dicha sección resaltada en negro debemos considerarla como una figura geométrica en forma de abanico que completaría la ovalada, también negra, sobre la que se superponen todos los planos centrales?

El hecho de estar realizado este tubo mediante la misma gama de grises que la utilizada en los otros tres, nos lleva a considerarlo como otro fragmento de tubo de órgano. Sin embargo, no creemos que sea así en el caso del tronco de cono que aparece en la zona inferior superpuesto a la guitarra, que ha sido realizado con tonos grisáceos más oscuros.

Por otra parte, se nos plantea la duda de si estas formas podrían ser un reflejo de las figuras que construía Alexander Archipenko mediante formas tubulares y geométricas, fragmentadas.

Los aparentemente tubos de órgano los hemos visto en algunas de las “composiciones con figuras” o de las “figuras sentadas” de la artista rusa de entre 1913-1914. Por ejemplo: en *Figura peinándose* (1914. Colección particular); en las dos versiones de *Figura sentada* -fig. 7 y 8- (1914. Colecciones particulares); en *Figura + casa + espacio* -fig. 9- (1915. San Petersburgo. Museo Estatal Ruso) y en la segunda versión, *Mujer desnuda sentada* -fig. 10- (1915. Colonia. Museum Ludwig)¹⁵.

Si bien, consideramos que al referirse el título a “instrumentos”, en plural, significaría que además de la guitarra hay representado un segundo instrumento. (Nos ha llamado la atención que tanto nuestro cuadro como el muy similar *Arquitectura pictórica con tablero amarillo* -fig. 11- (1916. Moscú. Galería Estatal Tretyakov), al que nos referimos más abajo y en el que aparece también la silueta de la caja de una guitarra, lleven antepuesto en el título “arquitecturas pictóricas”, si bien, en ambos lienzos hay objetos identificables por lo que en algún momento dado, se debió querer aclarar mediante un añadido que incluían algún objeto reconocible, y por tanto, no se trataba de pinturas absolutamente no-objetivas).

Descendiendo desde el trapecio blanco nos encontramos con otras tres formas solapadas. La primera de ellas realizada en un potente rojo; debajo, otra amarilla de tamaño más pequeño y con un extremo curvilíneo; por último, otro cuadrilátero que pasa bruscamente del verde oscuro al verde claro.

Nos queda por mencionar las dos superficies situadas a los costados de los tres tubos superiores. Comprobamos que el extremo superior de la que está situada a la derecha, repite la misma forma que la gris de la zona inferior aunque cambiando este color por el naranja.

En cuanto a los focos de luz empleados, los podíamos definir como teatrales. Las figuras centrales están fuertemente iluminadas pero también aparecen iluminados ambos laterales dejando en penumbra las formas situadas en último término que, aún así, destacan sobre el fondo negro.

Los dos instrumentos evocados en este bodegón los hemos analizado y comentado en anteriores estudios.

De la guitarra hemos hablado en el estudio de *Pierrot alegre* de Jean Antoine Watteau, y en *Concierto campestre* de Jean-Batiste Pater, ambos pertenecientes al Siglo XVIII. Pintura Francesa. Apartado La música y lo humano; en *Campesino catalán con guitarra* de Joan Miró, Siglo XX. Pintura Española. Apartado La música y lo humano; y en *Pierrot con guitarra* de Salvador Dalí, Siglo XX. Pintura Española. Apartado La Música y lo Humano.

Al órgano nos hemos referido en el estudio de *Interior de una iglesia gótica* de Peter Neefs el Viejo, Siglo XVII. Pintura Holandesa. Apartado La música lo Divino y lo Humano; y en *Interior de una iglesia gótica*, Siglo XVII Pintura Flamenca. Apartado La Música, lo Divino y lo Humano.

Por ello, creemos que tras analizar el bodegón de Liubov Popova podría ser interesante investigar qué pudo ser lo que le movió a escoger estos dos instrumentos.

Ni la guitarra ni el órgano eran instrumentos usuales en Rusia. Podríamos decir que, por entonces, (nos referimos a 1915), eran prácticamente desconocidos.

Se nos ocurre que de la misma manera que Picasso mantuvo el recuerdo de una tenora que debió ver (e incluso comprar), durante el verano de 1911 en Céret y la plasmó después en su *Hombre con clarinete* (Siglo XX. Pintura Española. Apartado, la Música y lo Humano, la pintora decidió evocar una guitarra: el instrumento español que los

pintores cubistas de París (los primeros, los españoles), incluían constantemente en sus obras.

También pensamos que pudo haber coincidido con el gran guitarrista segoviano Amalio Cuenca que, desde 1908, había fijado su residencia en París y fue muy conocido en los ambientes culturales y artísticos¹⁶.

Auguste Rodin, en octubre de 1910, invitó al guitarrista a dar un concierto en su taller ante un numeroso y distinguido grupo de amigos.

Julio Camba corresponsal por entonces de *El Mundo*, dio a conocer el texto de la tarjeta que el escultor había dirigido al guitarrista español¹⁷:

De todo corazón le doy gracias al artista que ha tenido ocasión de aplaudir en el té que me ofreció Mme. Jeanne Catulle Mendès, yo desearía oírle a usted nuevamente y le ruego me indique el día, en el cual, hacia las cuatro y media o las cinco me sería dable (sic) recibirle a usted en el número 77 de la rue Varenne, para disfrutar otra vez el placer de escucharle y de aplaudirle.

Reciba usted mi calurosa expresión de gracias el testimonio de mi viva simpatía.
Auguste Rodin.

Camba termina el artículo diciendo:

Rodin ha escuchado a Amalio Cuenca con tanto interés como simpatía y está organizando actualmente una segunda audición de sus aires andaluces ante un concurso de élite. No se puede quejar Amalio Cuenca del introductor que ha encontrado en París. Dos artistas son siempre hermanos, aunque el uno haga esculturas monumentales y el otro puntee aires andaluces en el mástil de una guitarra. Para Rodin, Amalio Cuenca es un artista. Al acabarse la audición musical en el estudio de la rue Varenne descolgó de la pared un magnífico apunte y le puso esta dedicatoria: “A Amalio Cuenca-Auguste Rodin”. Un dibujo por un tango. Una obra de arte por otra obra de arte¹⁸.

En mayo de 1912, Amalio Cuenca inauguraba un restaurante de ambiente español, “La Feria”, en la rue Fontaine muy cerca del Moulin Rouge. Para sus espectáculos contaría con su amigo el guitarrista Miguel Borrull así como con célebres bailaoras y grandes artistas del cante venidos de España.

Sólo unos meses después de esta inauguración, Popova se trasladaba a París permaneciendo en dicha ciudad cerca de un año.

Por ello, es probable que llegase a conocer al guitarrista y la imagen del instrumento quedara grabada en su recuerdo.

Traemos aquí también, dos crónicas de la inauguración del restaurante de Amalio Cuenca publicadas en *Le Figaro*. La primera de ellas, el 7 de mayo de 1912:

La “Feria”, le nouvel établissement dont parle tout Paris et que patronnent des célébrités artistiques espagnoles, ouvre le 8 mai, rue Fontaine. Cuenca, l’impresario, arrive de Séville avec une remarquable troupe d’artistes célèbres dans l’art de la danse et du chant, à la tête de laquelle la Macarrona (Macarrona)¹⁹. La “Feria” est un restaurant de jour et de nuit. Le spectacle commencera au dîner pour reprendre à minuit. Quant à la cave et la cuisine, tant française qu’espagnole, elles sont de premier ordre.

(La “Feria”, el nuevo establecimiento del que habla todo París y que patrocinan celebridades artísticas españolas, abre el 8 de mayo en la calle Fontaine. Cuenca, el empresario, llega de Sevilla con un destacado elenco de célebres artistas del arte de la danza y del canto, con la Macarrona a la cabeza. La “Feria” es un restaurante de día y de noche. El espectáculo comenzará en la cena para continuar a media noche. En cuanto a la bodega y la cocina, tanto francesa como española, son de primer orden)

La siguiente crónica, publicada el 11 de mayo de 1912, relata la inauguración y detalla las personalidades que asistieron:

Cette semaine la Société Parisienne et les membres les plus autorisés de nos colonies étrangères ont pu applaudir à l’énorme succès de la “Feria”, le pittoresque restaurant espagnol de la rue Fontaine où le groupe des danseuses, très couleur locale, fait fureur chaque soir.

(Esta semana la sociedad parisina y los miembros más autorizados de nuestras colonias extranjeras, han podido aplaudir al enorme éxito de la “Feria”, el pintoresco restaurante español de la calle Fontaine en donde el grupo de bailarinas, muy típicas, causan furor cada noche).

El cronista continúa enumerando las personalidades que asistieron, entre las que se encontraban el embajador y el cónsul de España, condes, vizcondes y baronesas, el pintor Ignacio Zuloaga con su esposa, intelectuales, financieros y artistas. Nos detenemos en estos últimos: también habían asistido a la inauguración Sergei Diaghilev y Vaslav Nijinsky.

Sergei Diaghilev, acompañado por Mijail Larionov, había llegado a París en 1906, con el encargo de organizar en el Salón de Otoño una exposición de los últimos cuatrocientos años de arte ruso, exposición que finalizaba con obras de jóvenes artistas que recientemente habían empezado a exponer: Pavel Kusnetsov, Mijail Larionov, y Natalia Goncharova. Posteriormente, muchos otros pintores rusos visitaron la ciudad del Sena donde tomaron contacto con los principales artistas del momento.

Para esta exposición, Diaghilev utilizó muchos de los retratos que se habían expuesto en 1905, en el Palacio Tauride de San Petersburgo y una vez más, Bakst se encargaría de diseñar la decoración de las doce salas que les fueron asignadas en el Grand Palais²⁰. Cuando Liuvob Popova llegó a París, lo más probable es que empezase a frecuentar los círculos artísticos, especialmente los de sus compatriotas, y es posible que asistiera a alguna representación de los Ballets Rusos (recordemos que el 15 de mayo de 1913, se estrenó *Jeux*; el 29 de mayo, *La consagración de la primavera*; y el 12 de junio, *La tragedia de Salomé*).

Las funciones de ballet terminaban tarde y una cena fuera de hora tenía muchas probabilidades de realizarse en “La Feria”. A Diaghilev y a Nijinsky les entusiasmaba el baile español y seguramente recomendarían a sus compatriotas el restaurante.

¿Tendría oportunidad Popova de conocer a Amalio Cuenca o a los guitarristas, cantaores y bailaores de sus espectáculos?

Aunque sin duda, lo que pudo haber quedado bien grabado en su recuerdo sería la maqueta *Guitarra* que Picasso había realizado hacia finales de 1911 ó comienzos de 1912, maqueta concebida no como volumen sino como relieve, así como los *assemblages* de entre 1912 y 1914 creados por el artista malagueño. (Véase el estudio de *Hombre con clarinete* de Pablo Picasso, Siglo XX. Pintura Española. Apartado, La Música y lo Humano).

Popova incluirá con frecuencia una guitarra en sus obras cubistas de 1914 y 1915. Así lo vemos en *Figura sentada* -fig. 7 y 8- (1914. Moscú. Colección particular); *Figura tocando la guitarra* (1914. Colección particular); *Dama con guitarra* -fig. 12- (1915. Smolensk-Preserve. Museo Estatal); y en algunas naturalezas muertas, por ejemplo: *Naturaleza muerta italiana* -fig. 13- (1914. Moscú. Museo Estatal); *Naturaleza muerta con guitarra* -fig. 14- (1914-1915. Colección particular); *Objetos* (1915. San Petersburgo. Museo del Estado Ruso). Aunque el tratamiento del instrumento tal como aparece en nuestro bodegón, es decir, únicamente sugerida la silueta de la caja, lo

hemos encontrado en otra de sus declaradas pinturas arquitectónicas: *Pintura arquitectónica con tablero amarillo*, cuyo título hemos comentado más arriba al tiempo que nos preguntábamos: si es posible identificar una guitarra, ¿se puede hablar de una verdadera “pintura arquitectónica”?

En cuanto al órgano, es preciso recordar que en la liturgia ortodoxa están prohibidos los instrumentos musicales. En las basílicas e iglesias de rito bizantino no hay órgano²¹, la música que se interpreta durante las distintas celebraciones religiosas es exclusivamente vocal. En estos cantos, monódicos y polifónicos, se utiliza el eslavo antiguo. Especialmente, el canto polifónico consigue unas cotas altísimas en los ritos de las iglesias rusas, destacando los bajos profundos (*oktavisty*)²². Ahora bien, los fieles no participan: el canto está reservado exclusivamente a los coros que ensayan y se preparan para interpretar los diferentes cantos litúrgicos.

Liubov Popova, durante su estancia en París, pudo haber escuchado a Louis Vierne, el gran organista de Nôtre Dame de París, desde 1900, año en que ganó la plaza, hasta su muerte, acaecida en 1937²³.

También cabe la posibilidad de que la pintora llegara a escuchar en otras iglesias o incluso en la antigua Sala Pleyel de la rue Rochechouart, alguna de las obras para órgano que habían sido escritas durante las últimas décadas del siglo XIX por compositores residentes en París y, por supuesto, algunas de las universales e intemporales de Johann Sebastian Bach, al que quiso rendir homenaje en una segunda versión de *El pianista* -fig. 15-, otro de sus cuadros cubistas muy próximo a *Retrato de un filósofo*, en el que aparece un facetado pianista rodeado de partituras y sobre ellas el nombre de BACH (1915. Colección particular).

El órgano sinfónico nació de la mano de Charles Widor, profesor de órgano del Conservatorio de París y desde 1869 hasta 1933, organista en la iglesia de Saint Sulpice²⁴. Entre su extensa obra para órgano destacan sus diez sinfonías (en realidad se trata de suites), en las que utiliza al máximo los recursos del instrumento.

Cesar Franck, predecesor de Widor en el Conservatorio, es la gran figura del órgano francés. En 1849 consiguió el puesto de organista en la iglesia de Nôtre Dame de Lorette en la que se encuentra el primer órgano construido por Cavaillé-Coll. Nueve años después y tras haber pasado por la iglesia de Saint Jean y Saint François du Marais, se incorporó, primero como maestro de capilla y más tarde como organista, a la nueva

basílica de Sainte Clotilde, donde permanecerá hasta 1890. El órgano de esta basílica, terminado a mediados de 1859, es uno de los mejores instrumentos del citado constructor. El propio Cesar Franck lo inauguró asistido por Lefébure-Wély, el 19 de diciembre de 1859²⁵. Entre su gran obra para órgano destacamos la primera colección de piezas: *Seis Piezas*, escritas entre 1860 y 1862. Destaca entre las seis, la titulada *Gran pieza sinfónica*, dividida en seis partes, que anuncia las futuras sinfonías para órgano de Widor. Otra de sus obras órgano, *Preludio, Fuga y Variación*, está dedicada a Saint-Saëns; y la bucólica *Pastoral*, a Cavaillé-Coll. Las *Tres Piezas* fueron compuestas para la inauguración del órgano, también de Cavaillé-Coll, de la gran sala de conciertos del Palais du Trocadéro, construido con motivo de la Exposición Universal de 1878. Esta obra, fue estrenada por el autor, el 1 de octubre de 1878. El extraordinario organero recibiría la distinción de Oficial de la Orden de la Legión de Honor²⁶.

Los *Tres Corales* han sido considerados como el testamento musical y espiritual del compositor. Fueron escritos durante el verano de 1890, en Nemours, por un Cesar Franck ya enfermo que moriría muy poco después.

Louis Vierne, que sería más tarde alumno de Franck y también organista de Sainte Clotilde, con once años, describió sus sensaciones y emociones al asistir por primera vez a la celebración de una misa en dicha basílica en la que tocaba el órgano Cesar Franck:

L'orgue joua une entrée mystérieuse et qui ne ressemblait en rien à ce que j'avais entendu à Lille, je fus bouleversé et pris d'une sorte d'extase. Ce fut bien plus fort à l'Offertoire, où le Maître put se livrer plus longtemps; ce thème si imprévu et si prenant, ces harmonies si riches, ces dessins si subtils, cette vie intense de toutes les parties me confondirent de stupeur. Je souffrais délicieusement et aurais voulu que cette souffrance se prolongeât toujours. Nous écoutâmes la sortie jusqu'à la dernière note: c'était une longue paraphrase sur l'Ite missa est, pleine d'envolées lyriques que ma jeune imagination traduisait en spectacles paradisiaques avec des cortèges d'anges chantant 'Hosanna'!. En même temps certaines harmonies me causaient une sorte de malaise nerveux qui était en même temps une volupté; je ne pouvais retenir mes larmes... Je ne savais rien, je ne pouvais rien comprendre mais mon instinct animal était violemment secoué par cette musique expressive qui chantait par tous les pores. Alors se leva en moi l'obscur pressentiment du but réel de la musique: je ne pus l'exprimer en des termes précis, mais quand mon oncle me demanda ce que j'avais ressenti, ce que cela m'avait fait: "C'est beau parce que c'est beau, je ne sais pas

pourquoi, mais c'est si beau que je voudrais en faire autant et mourir tout de suite après".

("El órgano tocaba una entrada misteriosa y que no se parecía en nada a lo que yo había oído en Lille, quedé conmovido y sumido en una especie de éxtasis. Fue mucho más fuerte en el Ofertorio, donde el Maestro pudo entregarse más tiempo; ese tema tan imprevisto y tan penetrante, esas armonías tan ricas, esos dibujos tan sutiles, esta vida intensa de todas las partes me llenaron de estupor. Sufría deliciosamente y hubiera querido que este sufrimiento se prolongase para siempre. Escuchamos la salida hasta la última nota: era una larga paráfrasis sobre el *Ite missa est*, llena de estrepitosas y líricas subidas que mi joven imaginación traducía por espectáculos paradisíacos con cortejos de ángeles cantando !''Hosanna''!. Al mismo tiempo, algunas armonías me causaban una especie de malestar nervioso que era al mismo tiempo una voluptuosidad; no podía retener mis lágrimas... No sabía nada, no podía comprender nada pero mi instinto animal era sacudido violentamente por esta música expresiva que cantaba por todos los poros. Entonces surgió en mí el oscuro presentimiento del verdadero fin de la música: no pude expresarlo con términos precisos, pero cuando mi tío me preguntó lo que había sentido, lo que aquéllo me había producido: "Es bello porque es bello, no sé por qué, pero es tan bello que quisiera hacer algo así y morir de repente después")²⁷. (Ya, por entonces, Louis Vierne estaba casi ciego).

Otro famoso compositor parisino, Camille Saint-Saëns, fue organista de la iglesia de la Madeleine entre 1857 y 1877 (el órgano de esta iglesia, inaugurado en 1846, es otro de los contruidos por Cavaillé-Coll.). Saint-Saëns ejerció también como director de orquesta, pianista y crítico, y fue cofundador de la *Société Nationale de Musique*²⁸ La *Sinfonía nº 3 en do menor para órgano, piano a dos y cuatro manos y orquesta*, es una de sus obras más conocidas. Se trata de un encargo de la Royal Philharmonic Society de Londres. La sinfonía se estrenó el 19 de mayo de 1886 en dicha ciudad, dirigida por el propio compositor. Unos meses más tarde la dedicó a la memoria de Franz Liszt que había fallecido en Bayreuth el 31 de julio de 1886.

Saint-Saëns, en 1855, con tan solo veinte años, compuso una gran obra religiosa: *Misa para cuatro voces solistas, coro, órgano y orquesta, op. 4*. A lo largo de su vida escribió casi una veintena de piezas para órgano solo, entre las que destacan: *Tres Rapsodias sobre cánticos bretones* (1866), *Tres Fantasías* (1894), *Seis Preludios y Fugas* (1898) y *Siete Improvisaciones* (1898).

(Hemos pensado que otra posible conexión entre este compositor y Liubov Popova podría haberse establecido al recordar que, en 1905, Camille Saint-Saëns permitió al coreógrafo ruso Mikhail Fokine utilizar “El cisne”, el penúltimo número de su suite *El carnaval de los animales*, para el lucimiento de Anna Pávlova en *La muerte del cisne*, la página de ballet que lanzó a la fama a la extraordinaria bailarina. *La muerte del cisne* se repuso para la inauguración del Théâtre des Champs Élysées, el 2 de abril de 1913 y el 10 de abril se volvió a programar²⁹. (¿Asistiría Popova a alguna de las dos funciones?, ¿le hablarían de Camille Saint-Saëns o incluso llegó a conocerlo?. El compositor, ese mismo año, había recibido la máxima distinción francesa: la Gran Cruz de la Legión de Honor).

Gabriel Fauré, fue alumno de Saint-Saëns y como él, principal organista de la Madeleine, desde 1896 a 1905. Compuso, en 1888, la *Misa de Requiem en re menor*, op. 48 que no dejó totalmente terminada (contaba únicamente con *Introito*, *Kyrie*, *Sanctus*, *Pie Jesu*, *Agnus Dei* e *In Paradisum*) y de la que posteriormente hizo dos versiones. La versión inicial estaba escrita para coro, órgano, violines, timbales y arpa. La segunda versión, realizada entre 1889 y 1891, incluía el *Ofertorio* y el *Libera me*. El compositor añadió un barítono solo y coro, además de trompetas, trompas y fagotes. Se interpretó por primera vez en la iglesia de Saint Gervais de París, en 1892. En 1901, Julien Hamelle publicó otra versión para orquesta sinfónica con maderas y violines aumentados, a fin de llevarla a las grandes salas de concierto. Esta versión se dio a conocer, lo mismo que años atrás las *Tres Piezas* de Cesar Franck, en el marco de otra Exposición Universal, en el auditorio del Palais du Trocadéro, el 12 de julio de 1900. La página más célebre del Requiem es el aria de soprano *Pie Jesu*.

Gabriel Fauré no era creyente: *pas croyant, mais pas sceptique* (“no creyente, pero no escéptico”) precisó en una ocasión su hijo Philippe Fauré-Frémiet, a lo que Eugène Berteaux añadió: “*le mot Dieu n’était (pour Fauré) que le gigantesque synonyme du mot Amour*” (“la palabra Dios -para Fauré-no era más que el sinónimo de la palabra Amor”) lo que parece ir en contra de la fama de irreligiosidad que ha acompañado durante mucho tiempo al compositor³⁰.

El 8 de noviembre de 1924 el *Requiem* fue la última oración que se elevó en el interior de la Madeleine ante el féretro de Gabriel Fauré.

Tras este recorrido a través de composiciones para órgano, organistas y organeros, vuelve a asaltarnos la duda:

¿Popova ha querido evocar en su bodegón sólo una guitarra?, ¿una guitarra y un órgano?

NOTAS

1. En la exposición póstuma organizada en homenaje a la pintora que tuvo lugar en el Instituto Stroganov de Moscú, en diciembre de 1924, se exhibieron treinta obras con este título. En la lista de la producción de la artista, realizado por Aleksander Vesnin e Ivan Aksionov ese mismo año, figuran cuarenta y cuatro (J. Álvarez Lopera: *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Lunwerk Editores. Barcelona 1994, p. 309). En el Instituto Stroganov algunos cuadros, entre ellos nuestro bodegón y las otras dos arquitecturas mencionadas, fueron colgados a muy escasa altura (véase la fotografía reproducida en el catálogo de la exposición, *Liubov Popova*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Diciembre 1991-Febrero 1992, p. 49). En el museo Thyssen-Bornemisza se ha procurado mantener la misma colocación.
2. D. V. Sarabianov y N. L. Adaskina: *Popova*. Thames & Hudson. Londres, 1990, pp. 111-113.
3. J. E. Bowlt y N. Misler: *The Thyssen-Bornemisza Collection: twentieth-century Russian and East European painting*. Zwemmer. Londres, 1993, p. 82.
4. Véase, L. Boersma: *0.10 The Last Futurist Exhibition of Painting*. 0.10 Publishers. Rotterdam, 1994, pp. 72, 73.
5. En la *Última Exposición de Pintura Futurista: 0.10*, Kazimir Malevich dio a conocer su primer ensayo teórico: *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyy zhivopisnyy realizm* (“Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico”), en donde explicaba el significado de sus nuevos hallazgos. (Véase, K. Malevich: *Del Cubismo y el Futurismo al Suprematismo. El nuevo realismo pictórico*. Grijalbo. Méjico D. F., 1975).
6. Véase C. Gray: *L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1927*. Thames & Hudson. París, 2002. Camilla Gray es también autora del que se ha considerado primer tratado en inglés sobre arte ruso: *The Great Experiment: Russian art 1863-1922*. Harry N. Abrams. Nueva York, 1962. Muerta prematuramente, en 2009, se rindió un homenaje a esta autora, crítica de arte y gran especialista en pintura rusa, en la exposición: *The Great Experiment: Russian Art. Homage to Camilla Gray*. Londres. Annely Juda Fine Art Gallery. Octubre-Diciembre 2009.
7. Se ha relacionado este cuadro con la danza de los adolescentes (“Cercles mystérieux des adolescents”) de *La consagración de la primavera*. (Véase, A. Rodrigo de la Casa:

“Danza, emoción y pensamiento. *La consagración de la primavera*: el concepto grupo como integrador de las emociones individuales a través del movimiento”, en *Síneris. Revista de Musicología*, nº 1, abril 2012.

8. Desde hace tiempo se viene estudiando la proliferación de mujeres artistas en la vanguardia rusa y su importante contribución al arte moderno ruso. Junto con Liubov Popova y Nadezhda Udaltzova debemos destacar entre otras muchas artistas a Natalia Goncharova, Vera Péstel, Olga Rózanova, Varvara Stepánova, Alekxandra Exster. No sólo se trataba de pintoras sino también de escultoras y poetisas a las que por primera vez, el poeta cubo-futurista Benedikt Livshits, amigo de Alekxandra Exster y Olga Rozanova, las describió como “verdaderas amazonas escitas”. (J. E. Bowlt: “Women of Genius” en catálogo de la exposición: *Amazons of the Avant-garde. Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova*. Berlín. Deutsche Guggenheim. Julio-October 1999, p. 21). Bowult explica en nota 1 que el título “Women of Genius” (Mujeres de Genio) es la traducción de *Genialnye zhenshiny*, título de un libro anónimo sobre Mariia Bashkittseva, Eleonora Duse, Sofia Kovalevskia y otras mujeres rusas. (San Petersburgo. Vecherniaia zaria, h. 1900). La exposición *Amazons of the Avant-garde* fue llevada más tarde a: Londres. Royal Academy of Arts. Noviembre 1999-Febrero 2000; Venecia. Peggy Guggenheim Collection. Marzo-Mayo 2000; Bilbao. Museo Guggenheim. Junio-Agosto 2000; Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum. Septiembre 2000-Enero 2001.).

9. En abril de 1982 se inauguró en París, cerca del Jardín de Luxemburgo, un pequeño museo dedicado al escultor y pintor Osip Zadkine, asentado en París desde 1910.

10. J. Metzinger y A. Gleizes: *Du Cubisme*. Édition Figuière. París, 1912.

11. A. Salmon: “Histoire anecdotique du cubisme” en *La jeune peinture française*. Albert Messein. Societé des Trente. París 1912, p. 55. (Incl. en catálogo de la exposición, *La Vanguardia Rusa (1905-1925) en las Colecciones de los Museos Rusos*. Madrid. Sala de la Fundación Central Hispano. Enero-Marzo 1994; Barcelona. Museo Picasso. Marzo-Junio 1994).

12. Incl. en J. Álvarez Lopera, *op. cit.*, p. 309.

13. Generalmente, los tubos de metal en los órganos están fabricados con una aleación de plomo y estaño a la que se añade pequeñas cantidades de antimonio y cobre para aumentar su rigidez. La proporción de cada metal depende de las características que se desee para cada tubo. Cuanto más plomo posea la aleación, más opaco será el tono; por el contrario, si un tubo está fabricado con una alta proporción de estaño, tendrá un tono

más claro y brillante. Los únicos tubos que a veces no se fabrican a partir de una aleación de plomo y estaño son los tubos más bajos de un rango utilizándose en esas ocasiones el zinc. Ocasionalmente, se han construido tubos con una gran variedad de metales como cobre, aluminio, oro, plata, bronce y hierro.

14. Un tubo resonador puede tener forma de cono que le permite producir tanto resonancias pares como impares y obtener los tonos completos de las llaves de la trompeta y el oboe.

15. Los dos últimos cuadros citados tienen prácticamente las mismas dimensiones. En *Figura + casa + espacio*, Popova ha utilizado tonos rojos, marrones y amarillos, mientras que en *Mujer desnuda sentada* ha empleado azules y grises. Al parecer, la versión del museo ruso fue exhibida en marzo de 1915, en la *Primera Exposición de Pintura Futurista Tranvía V*, con el título *Figura + casa + espacio*, pero en el reverso del lienzo aparece escrito: *Hombre + Aire + Espacio*, aunque es poco probable que fuera escrito por la artista y menos aún que este fuera el título. La figura, obviamente, no es un hombre y en cuanto a “aire” y “espacio”, son casi equivalentes por lo que el segundo título que encontramos con frecuencia, carece de sentido. El Museo Ruso de Cultura Artística (del que Kazimir Malevich fue director desde 1923 a 1926), había comprado un gran número de obras para crear colecciones de arte moderno en más de treinta museos y escuelas de arte distribuidos por toda Rusia. Alguien de alguno de estos museos pudo poner el curioso título. (P. Railing: “Jean Metzinger and Liubov Popova’s Cubist “Figures” en *Journal of InCoRM*. Vol 1. Nº1, 2009, pp. 29-31 (*online*)).

16. Entre 1904 y 1906, Amalio Cuenca actuó en los Estados Unidos y en varios países hispanoamericanos, entre ellos México, invitado por el entonces presidente Porfirio Díaz. Las más destacadas bailaoras, bailarinas, así como cantantes de ópera y zarzuela (entre ellas, María Albaicín, Lolita Benavente, Lucrecia Arana, Teresina Boronat, Antonia Mercé “La Argentinita”, Conchita Supervía, Laura Santelmo), que habían triunfado en España y viajaban a otros países, habitualmente contaban con él como guitarrista acompañante.

17. Las crónicas de este periodista se han recopilado y publicado recientemente. Véase, J. Camba: *Crónicas de viaje*. (Ed. de F. Fuster). Fórcola. Madrid. 2014.

18. Julio Camba: “A un artista otro artista. ¡Las manos de oro!”. *El Mundo*, 17 de julio de 1910. (Incluido en el opúsculo de Mariano Gómez de Caso Estrada: *Amalio Cuenca*. (Segovia. Diciembre 2010), reproducido en la página web del Museo Antonio Zuloaga

de Zumaya (el pintor fue muy amigo de Amalio Cuenca). Gómez de Caso es responsable de la documentación y archivo de dicho museo. Ha publicado *La correspondencia de Zuloaga con su tío Daniel* editado por la Diputación de Segovia (Segovia 2002). También ha hecho entrega de un documento al *Museo de Marienma* situado en Íscar (Valladolid): un interesante trabajo de investigación sobre el gran guitarrista nacido en Riaza en 1866, maestro de flamenco de la bailarina.

19. Juana Vargas, la Macarrona, era una extraordinaria bailaora de flamenco. Ya era conocida en París, por haber bailado en el Grand Théâtre de la Exposición Universal de 1889, alcanzando un clamoroso éxito.

20. Durante 1907 y 1908, Diaghilev dió a conocer en París a los “cinco” compositores nacionalistas rusos en una serie de conciertos organizados por él. En 1908, también llevó a París una producción del Teatro Imperial de San Petersburgo: la ópera de Moussorgsky *Boris Godunov*, representada por primera vez fuera de Rusia el 19 de mayo de ese año, en el Théâtre National de l'Opéra. Un año después, el 15 de mayo de 1909, en el Théâtre des Champs-Élysées, Diaghilev presentaba a su gran compañía de ballet.

21. Esta prohibición se remonta a la antigua tradición de los primeros cristianos que consideraban la música vocal como una especie de don divino y como tal, no podía ser “contaminada” con instrumentos salidos de la mano del hombre.

22. Es particularmente famoso el coro del monasterio de Sretensky de Moscú, fundado hace más de 600 años, que ha dado conciertos por todo el mundo.

23. Louis Vierne murió el 2 de junio de 1937 mientras estaba tocando el órgano en Nôtre Dame: era su recital número 1750. El órgano sinfónico de este templo fue encargado por Viollet-le-Duc al gran constructor de origen catalán, Aristide Cavaillé-Coll, empezándose los trabajos en 1864. Este nuevo órgano fue inaugurado en la Navidad de 1867, con ocasión de la Exposición Universal celebrada ese año en París. En 1904, fue transformado por Charles Mutin. Las modificaciones de Mutin le convirtieron en un instrumento de factura neoclásica. En 1924 fue electrificado. Actualmente, este impresionante instrumento es el resultado de la reunión de un trabajo artesanal de alto nivel y un inmenso patrimonio histórico, con técnicas punteras conseguidas mediante la electrónica.

24. En 1781 se había instalado en la iglesia de Saint Sulpice un órgano con cinco teclados y sesenta y cuatro registros. A mediados del siglo XIX, Aristide Cavaillé-Coll reconstruyó el instrumento conservando numerosos elementos del órgano antiguo. El

gran órgano resultante es uno de los tres “cien registros” europeos junto con el órgano de la catedral de Ulm y el de la catedral de Liverpool.

25. Cesar Franck había sido nombrado maestro de capilla de Sainte Clotilde en 1857, y desde su cargo pudo ejercer una gran influencia sobre el conjunto final del órgano y su proceso de construcción. El órgano actual de Sainte Clotilde está totalmente alejado del de 1859 que sufrió extensiones y reparaciones. Este gran órgano contiene dos instrumentos: un órgano romántico y una maquinaria neo-sinfónica dotada de los principales adelantos organísticos. Al final del concierto de inauguración se interpretó el *Preludio y Fuga en si menor* de Johan Sebastian Bach. (Véase, *Les Grands Orgues Cavaillé-Coll de la basilique de Sainte Clotilde Paris*: (www.orgue-clotilde-paris.info/le-grand)).

26. C. y E. Cavaillé-Coll: *Aristide Cavaillé-Coll. Ses origines. Sa vie. Ses œuvres*. Fischbacher. París, 1929, p. 132.

27. *Ibid.*

28. Camille Saint-Saëns fue también un destacado matemático. Además de sus actividades musicales, se dedicó a las más variadas disciplinas y participó en discusiones junto a grandes científicos europeos. Escribió doctos artículos sobre astronomía (poseía un telescopio y organizaba sus conciertos de modo que coincidieran con algún acontecimiento astronómico como por ejemplo, un eclipse solar), también sobre acústica, ciencias ocultas, o escenografía teatral en la antigua Roma. También fue un experto en instrumentos antiguos. Escribió una obra filosófica: *Divagations sérieuses: Problèmes et mystères*, un volumen de poesía: *Rimes familières* y una comedia: *La crampe des écrivains* que tuvo un gran éxito. Fue el primer gran compositor que escribió música para cine: en 1908 realizó la banda sonora de la película *L'assassinat du duc de Guise*. (Una de las secciones de la exposición *Musique et cinéma muet*. París. Musée d'Orsay. Septiembre 1995-Enero 1996, estuvo dedicada a Saint-Saëns). Su gran admirador, Marcel Proust, se inspiró en él y en su *Sonata nº 1 para violín y piano, op. 75* (1885), para el personaje de “Vinteuil”, y para su ficticia composición “Sonate de Vinteuil”, cuyo poder de evocación aparece frecuentemente en *Un amour de Swann*.

29. *Le Théâtre des Champs Élysées. Le Monument. Le Programme. L'Abonnement. Chronologie au quotidien... ou presque. 1913 à 1944*. Directeur Gabriel Astruc (folleto editado por el teatro, reproducido en www.calameo.com/books).

DATOS BIOGRÁFICOS

Liubov Sergeevna Popova nació el 24 de abril de 1889 en Ivanovskoe, cerca de Moscú, en el seno de una familia culta y acomodada. Su padre, Sergei Maximovich Popov tenía un próspero negocio de tejidos y era un entusiasta filántropo, mecenas de la música y del teatro.

Los primeros años de Liubov transcurren en la finca familiar de Krasnovidovo. En 1902, la familia se traslada a Yalta donde la artista asiste al colegio femenino Yaltinskaya. Cuatro años más tarde regresan a Moscú, y Popova continúa estudiando en el Gymnasium Arseneva.

En 1907, tras cursar dos años en la escuela superior A. S. Alfierov, se gradúa en literatura. Comienza a dar clase particular con el pintor impresionista Stanislav Shukovski para continuar formándose un año después en los talleres de Konstantin Yuon e Ivan Dudin donde coincidirá con Alekxander Vesnin, Liudmilla Prudkovskaya (hermana de Nadezhda Udaltzova) y Vera Mujina.

Es importante destacar los numerosos viajes que realiza, entre 1909 y 1911, a diversas ciudades rusas de interés histórico y también a Italia. En 1909, viajó a Kiev con su familia donde tuvo ocasión de admirar los antiguos frescos de la iglesia de San Cirilo y conocer el trabajo del pintor impresionista Mikhail Vrubely, especialmente la decoración de la catedral de San Vladimir que le impresionaría profundamente.

También con su familia, en 1910, viaja por primera vez a Italia. El arte de Giotto y de Pinturicchio le causará un gran impacto. Ese mismo verano también viajará a Pskov y Novgorod; al año siguiente lo hace a San Petersburgo para conocer las colecciones del Ermitage, y a Rostov, Yaroslavl y Suzdal, cuyas antiguas iglesias, frescos e iconos le servirán más adelante de inspiración.

En el otoño de 1911, junto con Liudmila Prudkovskaya, alquila su primer taller en Moscú, en la calle Antipievski. Un año después, se incorpora a otro grupo: “La Torre”, en Kuznetski Most, donde trabajará junto a Vladimir Tatlin y otros artistas¹. Por esa época visita la colección de Sergei Shchukin y descubre las obras cubistas de Braque y Picasso así como las de Matisse, Gauguin, Monet y otros pintores impresionistas.

A finales de otoño de 1912, se traslada a París con Nadezhda Udaltzova Sofia Karetnikova y Vera Pestel. Les acompaña su antigua institutriz, Adde Dege. Se instalaron en una pensión en Montparnasse, en la rue Madame, en la que se alojaba Alekxandra Exster.

Durante casi un año Popova y Udaltzova asisten a la renombrada “Académie de La Palette”, donde impartían clase Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier y André de Segonzac. En “La Palette”, años antes, habían estudiado sus compatriotas, Sonia Terk, Elisabeth Ivanovna Epstein y Marie Vasiliev. En la citada academia, las jóvenes pintoras se encontrarían con un cubismo diferente al analítico de Braque y Picasso que habían conocido en su país.

Nadezhda Udaltzova, escribiría en su diario:

Los bocetos -de Popova- no son malos excepto que todas sus figuras están hinchadas.

Aunque añade más tarde:

L. S. (Popova) es mucho más audaz que yo. Metzinger ya le ha elogiado².

Popova continuará formándose en “La Palette” hasta mayo de 1913. Su amiga Nadezhda Udaltzova en febrero o marzo había regresado a Moscú.

Tras dejar “La Palette” Popova realiza un viaje a Inglaterra con Vera Mujina y el escultor Boris Ternovets.

Al volver a Moscú, continúa trabajando en el taller de Tatlin junto a Udaltzova, Vesnin y Murgonov. Empleará entonces el lenguaje cubista en el que destaca la influencia de Jean Metzinger. (En sus escritos Popova señaló el año de 1913, como el comienzo de su etapa creativa más independiente y madura, muy alejada de los bodegones, paisajes, estudios de árboles y figuras humanas de clara influencia impresionista y cezianiana, que había venido realizando entre 1908 y 1912)³.

Por primera vez presenta al público su trabajo en la *Cuarta Exposición de Jota de Diamantes*, grupo formado por artistas muy interesados en las últimas tendencias del arte moderno francés. La exposición tuvo lugar en Moscú durante los meses de enero y febrero de 1914. Popova presentó dos obras cubistas: *Composición con figuras* y *Utensilios de hojalata*, que se exhibieron junto a las de sus colegas Udaltsova, Exster y Malevich, así como otras de Le Fauconnier, Picasso, Braque, Derain y Vlaminck.

En marzo vuelve a París con Vera Mujina e Iza Burmeister, de nuevo acompañada por su antigua institutriz. (Popova tenía en aquél momento veinticinco años). En París se quedará poco tiempo, pues en abril emprende un viaje por Italia, junto con Mujina, Burmeister y su inseparable Adde Dege.

Vera Mujina escribió en sus memorias lo siguiente:

La reacción de Popova ante Italia fue muy intensa, apasionada. Si le preocupaba alguna cuestión, por ejemplo, las relaciones de los colores, ponía toda su atención en

ello, investigando por todas partes. Si no encontraba respuesta a la pregunta en un gran artista, lo pasaba por alto. Mientras le daba vueltas a la relación entre los colores, al mismo tiempo estaba determinando la intensidad del color, el peso del color.

También describiría a Popova:

L. S. era alta, tenía una buena figura, ojos maravillosos y un pelo precioso. A pesar de toda su femineidad, tenía un increíble buen ojo para la vida y el arte... Tenía un maravilloso sentido del color y tenía gran talento para todo. Fue la primera en revelarme la esencia del arte. Hasta entonces yo había transmitido solamente lo que veía. Pero si un artista transmite sólo lo que ve entonces es un naturalista. Tú tienes que transmitir lo que sientes y conoces. Esto me lo hizo comprender ella. Me dijo cómo mirar el color y el manejo de los colores, por ejemplo, en los iconos rusos. Se emocionaba ante cualquier cosa nueva. Le encantaba expresar sus opiniones sobre las obras de arte. Yo estaba comenzando a ver⁴.

Es durante este viaje a Italia cuando Popova toma contacto con el futurismo⁵.

Tras desembarcar en Génova, pasan unos días en Livorno y Nápoles desde donde visitan Pompeya, Herculano y Capri, para viajar después a Roma, quedándose en la Ciudad Eterna durante dos semanas. También visitan Paestum, Florencia, Padua, Orvieto, Siena, Milán y Bolonia.

A partir de esta temporada en Italia, la obra de Popova comenzará a reflejar la influencia conjunta del cubismo y el futurismo.

Al estallar la Primera Guerra Mundial la artista regresa a Rusia y sus trabajos ya recogen la fusión de los elementos característicos del cubo-futurismo. Se interesa también por los relieves, desarrollando una nueva propuesta escultórica basada en la “construcción”. (El proceso de disponer en el lienzo unas formas junto a otras es parecido al de la construcción; por otra parte, la pintura puede asumir el sentido de lo arquitectónico a través del análisis de las interrelaciones lógicas de las partes, de su interacción de manera armoniosa)⁶.

En 1915, Popova realiza las mejores obras de su etapa cubo-futurista en las que combina las letras y la fragmentación propias del cubismo con las líneas de fuerza del futurismo. Utiliza colores ocre, característicos de Picasso y Braque, aunque añade algunos otros brillantes provenientes de la tradición rusa.

Comienza a participar en diferentes exposiciones. En la histórica *Exposición de Pintura Futurista: Tranvía V* (Petrogrado. Marzo, 1915), donde se presentaron juntos y por primera vez los miembros de todas las escuelas rusas de pintura abstracta, incluidos Tatlin y Malevich (éste último no presentó ninguna obra suprematista)⁷. Popova (también Udaltzova), presentó algunas pinturas cubistas de su período parisino. Era la segunda exposición colectiva en la que participaba Liubov y, en opinión de Camilla Grey, su trabajo ya destacaba por encima de otros por su lógica y unidad:

Con certeza, después de Tatlin y Malevich, Popova era la más excepcional pintora de las escuelas rusas de después de 1914.

En la *Última Exposición de Pintura Futurista: 0.10* (Petrogrado. Dobychina Art Bureau. Diciembre 1915-Enero 1916), Liubov Popova presenta diferentes trabajos, algunos de ellos realizados durante su segunda estancia en París. (En esta exposición Malevich proclamó el primer manifiesto suprematista). Ambas exposiciones habían sido organizadas por el pintor finlandés Ivan Puni (Jean Pougny), coautor junto con Malevich del manifiesto suprematista; el propio Puni también participaría con varias construcciones cubistas en relieve.

Popova expuso también en la exhibición organizada por Vladimir Tatlin “El Almacén” (Moscú. Marzo 1916). Se trataba de un almacén alquilado en el que estuvieron expuestas únicamente obras cubistas.

En abril, viaja con su familia y dos tías a Samarkanda, quedando impresionada ante la arquitectura islámica.

En la siguiente exposición, *Jota de Diamantes* (Moscú. Noviembre 1916), la artista presenta seis “arquitecturas pictóricas”, sus primeras obras no-objetivas. También presenta otros dos cuadros en la exposición, *Pintura Moderna Rusa* (Petrogrado. Galería Nadezhda Dobychina. Diciembre 1916-Enero 1917).

Durante el invierno de 1916 a 1917, Popova había comenzado una reflexión sobre la ausencia del objeto a partir del suprematismo de Malevich, en cuyo grupo, *Supremus*, se integrará y diseñará el logotipo para la revista del mismo nombre (uno de sus clásicos cuadriláteros insertado en una circunferencia) que nunca llegó a publicarse⁹.

Un año después, se crea el “Consejo de Maestros” que será el antecedente inmediato del Inkhuk (Instituto de Cultura Artística). Entre sus miembros, además de Popova, se encontraban Kandinsky, Rodchenko y Stepanova.

Popova trabaja en obras no-objetivas, a las que les dará el nombre de “arquitecturas” buscando subrayar sus aspectos constructivos. (La pintora quedó definida como artista constructora *-khuidozhnika konstruktora-*, en el título de la exposición póstuma: *Exposición póstuma de la artista-constructora L. S. Popova*, que tuvo lugar siete meses después de su muerte, en el Instituto Stroganov de Moscú, diciembre de 1924-enero 1925). En estas obras, suprime los elementos reales y se centra en la organización de planos de fuertes colores con cuya interacción consiguió un gran dinamismo y una equilibrada y brillante armonía cromática.

Participa también en los debates de la vanguardia rusa sobre el lenguaje no-objetivo y los conceptos de construcción y composición. El carácter experimental de su trabajo se acentúa aún más y sus intereses tornan hacia el comportamiento de la línea en el espacio, comenzando a desarrollar sus “composiciones lineales”.

En 1917, año de la Revolución de Octubre, Popova y Rodchenko empiezan a aplicar en sus trabajos sus anteriores experimentos sobre abstracción geométrica. A partir de ese momento rompen sucesivamente con el suprematismo de Malevich, y el constructivismo de Tatlin¹⁰. Al mismo tiempo que continúa con su serie de arquitecturas pictóricas, y como respuesta a la revolución, pinta edificios públicos y diseña, junto a otros artistas de vanguardia, carteles de propaganda a la vez que participa en numerosas actividades políticas. También diseña una serie de “collages” para telas bordadas que serían fabricadas por la empresa Verbovka.

A principios de 1918 se unirá a la Federación de Izquierdas del Sindicato de Artistas de Moscú empezando a ejercer como profesora en instituciones recientemente creadas por el Estado. Imparte clase en los *Svomas* (acrónimo de Escuelas de Estudios Libres de Arte del Estado)¹¹ que poco tiempo después (1920), se reorganizan en *Vkhutemas*, (Talleres de Estudios Superiores de Arte y Técnica del Estado) lo que se conocerían como la “Bauhaus rusa”. Estos talleres fueron creados por decreto de Vladimir Lenin, con la intención de preparar maestros artistas altamente cualificados para la producción industrial. Popova impartirá clases en el curso básico: “Introducción a los fundamentos del diseño”, y dirigirá la sección que trataba sobre todos los aspectos del color¹².

La artista expuso los fines de esta escuela de arte:

Por eso, hoy, la escuela de arte tiene una responsabilidad particularmente destacada en la formación de nuevos individuos que trabajan en este ámbito; ha de formar a los nuevos trabajadores que imperiosamente se requieren. He aquí la enorme importancia

*de los programas y métodos que se utilicen para la formación de los aprendices y para introducirlos en la esfera de las nuevas ideas y del trabajo creativo*¹³.

En el mes de marzo de 1918 la pintora se casa con el historiador de arte especializado en arquitectura antigua rusa Boris von Eding al que había conocido cuatro años atrás cuando organizaba reuniones de artistas e intelectuales en la casa de su familia. Ese mismo año, un mes después de la boda, trabajará junto a Vesnin en los decorados para la celebración del Primero de Mayo en Moscú.

En noviembre nace su hijo y cesa prácticamente de pintar durante un año, si bien, algunas de sus obras se incluyen en la *Quinta Exposición Estatal. Sindicato de Artistas-Pintores del Arte Nuevo. Del Impresionismo al Arte No-objetivo* que tuvo lugar en Moscú, en el Museo de Bellas Artes (actualmente Museo Pushkin), diciembre 1918-enero 1919¹⁴, y en la *Décima Exposición Estatal: Creación No-objetiva y Suprematismo* celebrada también en Moscú, unos meses después. (Refiriéndose a esta exposición Rodchenko diría: *En 1919 en la Décima Exposición Estatal hablé por primera vez de construcciones espaciales al pintar “Negro sobre negro”, en la Decimonovena Exposición Estatal del año declaré a la línea como factor de construcción*)¹⁵.

El marido de Liubov fallece, a consecuencia del tifus, en 1919, en Rostov-on-Don, donde el matrimonio con su niño y Adda Dege, pasaban el verano. Popova, afectada también de fiebres tifoideas, es cuidada por su antigua institutriz. Regresa en noviembre a Moscú, donde termina de recuperarse aunque le quedará una grave secuela cardíaca.

Desde el invierno anterior los alimentos habían empezado a escasear en Moscú. La situación económica de la artista era bastante precaria, por lo que se vio obligada a vender algunos de sus cuadros.

En mayo de 1920 se crea oficialmente el Inkhuk, bajo la dirección de Vasili Kandinsky que dimitiría seis meses más tarde, pero Popova permanecerá como miembro activo hasta 1923.

A lo largo de 1920 y 1921, comienza a realizar algunas “construcciones dinámico-espaciales”, en las que ya muestra una clara preocupación por la línea en detrimento del color y del plano. La pintora había declarado en la *Décima Exposición Estatal: Creación No-objetiva y Suprematismo*:

*La línea como color y como vestigio de un plano transversal participa y determina la fuerza de la construcción*¹⁶.

Popova será una de los cinco únicos artistas (los otros cuatro fueron Rodchenko, Stepanova, Vesnin y Exster), que expondrán en la pionera exhibición constructivista de 1921: $5 \times 5 = 25$ (título que se refería a la exhibición de cinco obras de cada uno de los cinco pintores). En esta muestra, la pintora presenta por primera vez sus construcciones dinámico-espaciales. (Rodchenko, presentaría tres lienzos titulados: *Color rojo puro*, *Color amarillo puro* y *Color azul puro*; orgulloso de ello diría: *...por primera vez en el arte se declaran los tres colores primarios*)¹⁷.

Meyerhold quedó gratamente sorprendido por las obras que la artista expone en $5 \times 5 = 25$, y la invita a impartir un curso sobre escenografía: “Análisis de los Elementos de Diseño de Material” en los Talleres Superiores Teatrales del Estado, (Gvytm) que posteriormente se convertirían en el Instituto Estatal de Arte Teatral (Gtis). Sergei Eisenstein será uno de sus alumnos.

El 24 de noviembre de 1921, en el Inkhuk, Osip Brik solicitó el rechazo de la pintura de caballete y declaró la necesidad de un arte útil. La propuesta fue firmada por Liubov Popova y otros veinticinco artistas entre los que se encontraban Rodchenko, Stepanova, y Exster. Nace así el arte productivo que conllevará la radicalización de las teorías constructivistas, a través del cual se intentará realizar un arte aplicado a la vida práctica. A partir de ese momento, los diseños artísticos son llevados a la producción industrial.

La artista lo argumentaba así:

*La época en que ha entrado la humanidad moderna es la época de la irrupción industrial; por esta razón, la organización de los distintos elementos del trabajo artístico debe orientarse en función de los elementos materiales de la vida, o sea, de la industria, de la “producción”*¹⁸.

Popova se dedicará desde entonces al arte para las masas y realizará, junto a Stepanova, diseños de estampados para la Primera Fábrica de Estampado Textil del Estado (antes Fábrica Emil Tsindel), en Moscú. En ninguno de sus diseños utilizarán motivos florales, tal como venía ocurriendo tradicionalmente, sino que se basarán en elementos geométricos o pequeños dibujos con acertadas combinaciones de color. Entre estos

últimos destacan los símbolos políticos como la estrella de cinco puntas del Ejército Rojo o la hoz y el martillo¹⁹.

En el catálogo de la exposición póstuma de la pintora se recoge la siguiente declaración: *Ningún éxito artístico me ha dado tanta satisfacción como ver a un campesino o a un trabajador comprando unos metros de material diseñado por mí*²⁰.

Popova diseñará también vestidos, portadas de libros, grabados, carteles, vajillas, así como escenografías y vestuario para teatro²¹, y carteles para conmemoraciones y acontecimientos políticos.

El primer trabajo de Popova para teatro fue un encargo de Alexander Tairov, en 1920: la escenografía de *Romeo y Julieta* que no llegó a estrenarse, sólo se conservan los estudios y bocetos muy próximos a sus “arquitecturas pictóricas”.

Dos años más tarde, el 25 de abril de 1922, se estrena en Moscú la versión para teatro de Vsévolod Meyerhold, *Cocu magnifique* (“El magnífico cornudo”). La escenografía y el vestuario de Popova siguen los principios anunciados en sus “construcciones dinámico-espaciales”. En el escenario aparecían elementos lineales, elementos modulares, puertas y ventanas, rotación de ruedas que se movían mecánicamente coordinándose con el movimiento de los actores y creando una integración “biomecánica” entre el hombre y la máquina. El vestuario consistía en ropa totalmente adecuada para personas “productivas”, es decir, monos de trabajo.

Sin embargo no todo resultó como se esperaba:

Este propósito sólo pudo llevarse a cabo de forma provisional, ya que fallaban los elementos técnicos. Sólo durante la primera representación se dió la posibilidad de experimentar con el movimiento de las ruedas en relación con la concepción de un escenario)²²

Para la celebración del quinto aniversario de la creación del Ejército Rojo, el 23 de febrero de 1923, Meyerhold estrena *Mundo insurgente*, (título que no ocultaba el objetivo político a llevar a cabo). En esta ocasión Popova no diseñará una escenografía abstracta sino que utilizará máquinas, bicicletas, motos, utensilios agrícolas, incluso aviones y globos aerostáticos y otros objetos reales pues Meyerhold no buscaba un efecto estético sino que el espectador experimentase acontecimientos reales, como maniobras, desfiles, manifestaciones callejeras, etc.

Popova dejó explicado cómo fue la concepción de tal montaje que incluía una proyección cinematográfica:

*Los objetos seleccionados han de asociar la representación de la obra con la función que ésta deberá cumplir a continuación en la construcción de la República y crear, asimismo, las condiciones para provocar un discurso de agitación sobre la obra teatral. El Ejército Rojo, la electrificación, la industria pesada en manos del proletariado, la mecanización de la agricultura, el desarrollo de los transportes; de ahí provienen los materiales para los decorados escenográficos*²³.

El 4 de marzo del siguiente año, Meyerhold lleva a escena *La Nuit*, del autor francés prosoviético Marcel Martinet en versión de Sergei Tretyakov. Popova creó una escenografía en la que aparecían objetos industriales, consignas políticas, fotografías proyectadas sobre pantallas, folletos lanzados desde la maqueta de un avión y humo de automóviles cayendo sobre el escenario²⁴.

Varios trabajos de Popova, bajo los mismos principios estéticos que los de la exposición 5x5=25, fueron exhibidos durante el otoño en la *Erste russische Kunstausstellung*, (“Primera Exposición de Arte Ruso”), que organizó el gobierno ruso en la Galerie van Diemen de Berlín.

Desde 1921 a 1924, la artista realizó también una serie de trabajos dentro del terreno tipográfico, en los que utilizaría letras en negrita asimétricas y colores yuxtapuestos, fundamentalmente negro y rojo²⁵. Un ejemplo es el diseño de la portada de la revista *Novedades musicales 1*, 1923. (San Diego. Colección Helix Art Center).

En abril de 1924, muere el hijo de Popova a consecuencia de la difteria. Ella queda contagiada y muere el 25 de mayo.

De diciembre de 1924 a enero de 1925 se organiza una exposición póstuma en el Instituto Stroganov de Moscú que incluirá setenta y siete cuadros de la artista, además de libros, carteles, diseños textiles y grabados.

Tras el fallecimiento, su hermano Pavel Popov junto con Alexandre Vesnin, Ivan Aksonov y Tatyana Pakhomova, realizaron una relación de todos los trabajos que había en el estudio de la pintora. Actualmente, dicha relación (nueve páginas escritas a máquina) se encuentran en un archivo privado de Moscú²⁶.

La obra de Popova durante más de una década cayó en el olvido.

Alfred H. Barr Jr., el primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, la rescataría en 1936, para incluirla en la exposición *Cubism and Abstract Art*, abril-mayo 1936)²⁷. Actualmente las colecciones más importantes de obras de Popova están en Moscú, Galería Estatal Tretyakov, y en Tesalónica, Museo de Arte Contemporáneo, Colección George Costakis²⁸.

Como cierre de estos datos biográficos acudimos a una reflexión de la propia Popova:
*Y ahora ¿qué hacer? Esta es la eterna pregunta que persigue constante e implacablemente a la conciencia del artista y que todo el mundo se plantea. (...) Una “Revolución” siempre es una “Revolución” real... un avanzar, un incrementar, aun cuando resulte penoso o difícil separarse de aquello que se ha alcanzado con enormes esfuerzos. Pero una vez que se ha alcanzado una meta ¿qué más se puede hacer? Seguir adelante, naturalmente, nuevos esfuerzos, nuevos trabajos, pero siempre con las banderas de la Revolución en la primera línea del progreso humano*²⁹.

NOTAS

1. M. Dabrowsky: “Liubov Popova: artista-constructora”, en catálogo de la exposición: *Liubov Popova 1889-1924*. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Diciembre 1991-Febrero 1992, p. 20.
2. N. L. Adaskina y D. V. Sarabianov: “Liubov Popova” en catálogo de la exposición, *Amazons of the Avant-Garde. Exter, Goncharova, Popova, Rozanova, Stepanova, Udaltsova*. Berlín. Deutsche Guggenheim. Julio-Octubre 1999, p. 187).
3. D. V. Sarabianov y N. L. Adaskina: *Liubov Popova*. Thames & Hudson. Londres, 1990, pp. 13, 42.
4. *Ibid*, p. 44.
5. Cinco años antes, el 20 de febrero de 1909, *Le Figaro* había publicado el Manifiesto Futurista redactado por Marinetti. Al año siguiente, los artistas italianos, Balla, Boccioni, Carrà, Russolo y Severini firmaban el *Manifiesto de los pintores futuristas*. En 1911, Francesco Balilla Pratella firmaría el *Manifiesto de los músicos futuristas* cuya edición fue ilustrada por Boccioni.
6. D. V. Sarabianov y N. L. Adaskina, *op. cit.*, p. 133.
7. Sergei Shchukin poseía numerosos cuadros de Picasso tanto de su época más radical (1908-1909), como de la más abstracta (1912-1913), uno de éstos, el lienzo de formato ovalado, *Instrumentos musicales* (1912-1913. San Petersburgo. Museo del Ermitage), sirvió de modelo a Malevich para sus trabajos cubistas de 1913, realizados justo antes de sus primeras obras suprematistas. (C. Grey: *The Russian experiment in art, 1863-1922*. Thames & Hudson. Londres 1986 (1ª ed. 1962), pp. 69 y 195).
8. *Ibid*, p. 204.
9. Además del suprematismo, otras fuentes tan dispares como los relieves de Tatlin, el arte renacentista italiano y el orientalismo de Samarkanda, configurarán su singular manera de tratar la forma y el color, tanto en sus relieves dinámicos como en sus pinturas arquitectónicas.
10. Entre 1917 y 1921, el arte oficial de la Revolución rusa sería el constructivismo. Después, el movimiento entraría progresivamente en desgracia rechazándolo las autoridades rusas sobre todo tras la representación en Moscú, en abril de 1922, de una obra de teatro simbolista-político-constructivista, a partir de la grotesca farsa de los autores belgas, Maeterlinck, Verhaeren y Crommelynck: *Coucu magnifique* (“El magnífico cornudo”), llevada a escena por Vsevolod Meyerhold. (Véase, B. Picon-

Vallin: “La mise en scène du *Cocu magnifique* par Meyerhold”, en *Textyles*, nº 16, 1999, pp. 42-49).

11. Se trataba de una serie de escuelas artísticas abiertas en diversas ciudades rusas cuyo objetivo era despertar la conciencia artística en las clases sociales más desfavorecidas. Los exámenes de admisión fueron abolidos, las clases de historia del arte eran opcionales, los docentes fueron sustituidos por artistas de vanguardia, y los estudiantes eran libres de escoger a los profesores. (K. Clark, *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution* (Harvard University Press. Cambridge -Massachusetts-, 1995, p. 50).

12. Los cursos se impartían en ocho facultades divididas en talleres de producción (madera, metal, textiles, grabado, cerámica) y talleres de arte (pintura, escultura y arquitectura). Miles de estudiantes seguirían estos cursos en los que impartían clase los más famosos artistas y arquitectos de la vanguardia rusa. Popova tenía a su cargo las clases de “Influencia máxima del color” en el curso básico, también pertenecía al claustro de la facultad de textiles. Sobre la creación y funcionamiento de *Vkhutemas* véase, C. Lodder: *Russian Constructivism*. Yale University Press. New Haven, 1985.

13. L. Popova: “Respecto a la cuestión de los nuevos métodos de formación de nuestras escuelas de arte” en *Escritos sobre Arte* (1921. Moscú. Diciembre 1921. Sección de manuscritos de la Galería Tretyakov), reproducido en catálogo de la exposición *Liubov Popova 1889-1924, op. cit.*, p. 158.

14. Siguiendo las teorías revolucionarias, en esta exposición sin jurado podía participar cualquier persona que se sintiera incluida en el título. La figura más destacada de esta exposición fue Kandinsky que envió diversos trabajos de 1917, junto a Rodchenko y Stepanova. Ni Tatlin ni Malevich enviaron ninguna de sus obras. Había también artistas del grupo *Jota de Diamantes* y otros del muniqués *Blaue Reiter* (C. Grey, *op.cit.*, p. 238).

15. *Ibid.* p. 250

16. M. Dabrowski: “Composiciones lineales” en *Op. cit.*, p. 27. En 1919, Kandinsky escribió un ensayo sobre el papel de la línea como medio de expresión pictórica. El 22 de febrero de 1919 fue publicado en la revista *Iskussivo*. En 1926, lo incorporó a su obra *Punto y línea sobre el plano*.

17. C. Grey, *op. cit.*, p. 250.

18. L. Popova: “Sobre los dibujos” en *op. cit.*, p. 157.

19. Véase, I. Yasinskaya: *Soviet Textile Design of the Revolutionary Period*. Thames & Hudson. Londres, 1983.

20. C. Grey, *op. cit.*, p. 204.
21. Las escenografías y el vestuario para teatro junto con los diseños textiles de la artista, fueron publicados en la revista *LEF* (acrónimo de *Levy Front Iskusstv* “Frente de Izquierda de las Artes”) creada, en 1927, por Osip Brik con diseños de Vladimir Mayakovski y portadas de Alexander Rodchenko. La revista se convertiría en portavoz de la izquierda “productivista” del constructivismo.
22. L. Popova: “Introducción a la discusión del Inkhuk sobre la puesta en escena de ‘El magnífico cornudo’”, en *op. cit.*, p. 160.
23. “Exposición de los elementos básicos de los decorados de ‘Mundo insurgente’”, en *ibid.*, p.161.
24. Véase, VV. AA. “Presencia de Vsévolod Meyerhold” en *Cuadernos de Picadero n° 8*. Instituto Nacional del Teatro. Septiembre 2009 (también *on line*).
25. Véase, Richard Hollis “Las formas y los signos. Vanguardia y diseño gráfico” en catálogo de la exposición *La vanguardia aplicada*. Madrid. Fundación Juan March. Marzo-Julio 2012.
26. I. Pronina: “Popova en la Galería Tretyakov” en catálogo de la exposición *Liubov Popova 1889-1924*, *op. cit.*, p. 172, nota 2.
27. Alfred Barr es el autor del conocido (aunque algo embarullado) diagrama que aparece en la portada del catálogo de la exposición. La muestra debía haberse inaugurado en febrero de 1936, pero fue pospuesta hasta abril dado el enorme número de obras (400) que se exhibieron provenientes de museos y colecciones de todo el mundo.
28. Cuando Costakis, en 1977, decidió abandonar la URSS y volver a Grecia, el Estado ruso le obligó a dejar la mitad de su colección en el país. Véase, A. Z. Rudenstine (ed.), *The George Costakis Collection: Russian Avant-Garde Art*. H. N. Abrams, Nueva York, 1981, pp. 344-420.
29. L. Popova: “Elementos para una conferencia sobre el estilo” en *op. cit.*, p. 155.

ILUSTRACIONES



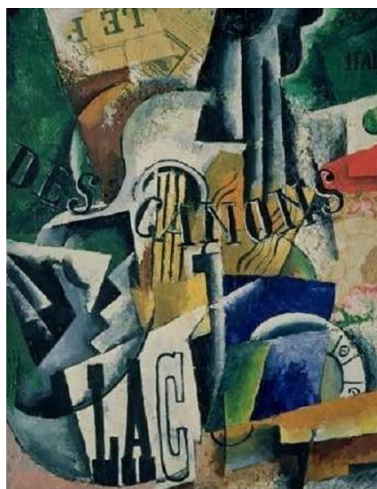
1. *Arquitectura pictórica*. Liubov Popova



2. *Arquitectura pictórica*. Liubov Popova



3. *El violín*. Liubov Popova



4. *Naturaleza muerta italiana*.
Liubov Popova



5. *El pianista*. Liubov Popova



6. *Retrato de un filósofo*. Liubov Popova



7. *Figura sentada*. Liubov Popova



8. *Figura sentada*. Liubov Popova



9. *Figura + casa + espacio*. Liubov Popova



10. *Mujer desnuda sentada*. Liubov Popova



11. *Arquitectura pictórica con tablero amarillo*. Liubov Popova



12. *Dama con guitarra*. Liubov Popova



13. *Naturaleza muerta italiana.*
Liubov Popova



14. *Naturaleza muerta con guitarra.*
Liubov Popova



15. *El pianista.* Liubov Popova

PINTURA RUSA

LA MÚSICA, LO DIVINO, LO HUMANO Y LO SIMBÓLICO



MARC CHAGALL

La Virgen de la aldea

1938-1942

Óleo sobre lienzo

102,5 x 98 cm.

Instrumentos musicales: violín y *shofar*; elemento musical: partitura.

El 23 de junio de 1941, el mismo día en que los alemanes invadían la Unión Soviética, Marc Chagall y su esposa Bella llegaban a Nueva York.

El pintor había recibido una invitación del Museum of the Modern Art y gracias a la ayuda del joven periodista Varian Fray¹ que dirigía el American Relief Center desde Marsella, pudieron abandonar Francia, donde los judíos estaban siendo deportados a campos de concentración, y comenzar otra vez, una nueva vida en un nuevo país.

Ese verano, el artista poco a poco volvería a retomar algunas de las obras comenzadas en Francia, entre ellas, *La Virgen de la aldea*, que había comenzado en 1938, en Gordes, la pintoresca población cerca de Aviñón, donde la familia se había refugiado tras la invasión alemana. Chagall dejó su firma junto a unas fechas en la esquina inferior izquierda del lienzo (“mArc ChAgAll 1938-942”), indicando el comienzo y el final de su realización. (Se conserva una fotografía al aire libre, en la que el cuadro aparece sobre el caballete, ante una casa de campo. Alrededor del lienzo aparecen Marc Chagall, Bella, Hiram Bingham IV, cónsul de los Estados Unidos en Marsella, y Varian Fry)². En 1946, el Museum of Modern Art de Nueva York, en colaboración con el Art Institute de Chicago, dedicaría a Marc Chagall una gran retrospectiva. Con ella, se hizo realidad la invitación que el artista había recibido seis años atrás, por medio de la cual, el matrimonio consiguió los visados y pudo dejar atrás Europa.

La Virgen de la aldea y otros cuadros del pintor, tras sufrir un rocambolesco traslado hasta Lisboa (incluida una retención de casi cinco semanas en Madrid), fueron finalmente expuestos en la nueva capital mundial del arte.

En *La Virgen de la aldea* no es la primera vez que Chagall utiliza la iconografía cristiana. El artista se sentía atraído especialmente, por la escena de la Crucifixión³ que para él simbolizaba también los sufrimientos del pueblo judío a lo largo de la historia.

Durante su primera estancia en París realizó el primer cuadro con este asunto; un lienzo de grandes dimensiones para el que empleó formas muy próximas al lenguaje cubista: *Gólgota* (1912. Nueva York. The Museum of the Modern Art), titulado originalmente *Dedicado a Cristo*. En *La Guerra* (1964-1966. Zúrich. Kunsthaus. Vereinigung Zürcher Kunstfreunde), aparece Cristo crucificado en medio del horror de un pogromo, de la aldea en llamas de la que huyen despavoridos sus habitantes. En *La Crucifixión blanca* (1938. Chicago. The Art Institute of Chicago), el Crucificado aparece como un hombre judío martirizado, cuyo paño de pureza es un *talit* (manto de oración de los judíos). Todas las terribles escenas que suceden a su alrededor muestran destrucción, desolación, persecuciones...

Resistencia (1937-1948), *Resurrección* (1937-1948) y *Liberación* (1937-1952) son tres cuadros que se encuentran en París, en el Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou. En su origen eran una sola obra formando un tríptico⁴. En los tres lienzos se nos muestra al mismo Crucificado anterior con el *talit*, rodeado de todo tipo de personajes; si bien, en *Liberación*, apenas es reconocible la pequeñísima cruz blanca en la que está clavado un Cristo también blanco.

Entre 1956 y 1958, Chagall realizaría la serie de lienzos que constituyen su *Mensaje Bíblico* (Niza. Musée national Message Biblique Marc Chagall); en el titulado *La creación del hombre* vuelve a aparecer Cristo en la cruz con el *talit*. Y todavía, en 1972, encontramos una vez más al Crucificado en *La aldea* (París. Colección particular), rodeado por un gran número de iconos chagallianos⁵.

Sin embargo, la figura de María la hemos encontrado en escasas ocasiones. Además de en nuestro cuadro, aparece también en *Éxodo* -fig. 1- (1948-1951), donde las figuras del Nuevo Testamento (Cristo crucificado y María con el Niño), parecen unirse a los padecimientos del pueblo judío. En *La caída del ángel* (1923-1933-1947. Basilea. Kunstmuseum. Depósito de colección particular), la Virgen (¿o es una mujer rusa?), con el Niño en brazos, muy cerca de su Hijo crucificado, está vestida de novia y medio envuelta por una de las rojas alas del ángel.

Ahora bien, aunque en nuestro cuadro puede tratarse de una Virgen con el Niño rodeada de ángeles músicos como los que acompañan a la “Madonna angelicata” renacentista; también podría ser una de las tantas representaciones de Bella vestida de novia, con el pintor descendiendo sobre ella para depositar un amoroso beso en su frente⁶.

Desde muy pronto, Marc Chagall sintió una especial predilección por la figura de la novia vestida para su boda con el vestido y el velo blanco. (Una boda siempre es un acontecimiento alegre y quizá el artista necesitase refugiarse en este asunto como contrapunto de sus dolorosas vivencias).

Ya, en 1909, había pintado *La boda rusa* -fig. 2- (Zúrich. Colección G. Bührle), con el indispensable músico a la cabeza de la comitiva que generalmente es un violinista, aunque a veces se aumentaba el grupo musical con un chelista y también con un clarinetista.

(En un relato de Anton Chéjov titulado *El violín de Rothschild*, aparece un personaje cuyo nombre es Yakov Ivanov, conocido por todos como “Bronce”. Es un viejo que odia a los judíos, vulgar y cruel, que se gana la vida fabricando ataúdes y, a veces, por unos pocos kopeks toca su violín en las bodas con un grupo de músicos judíos)⁷.

De 1911-1912, es *La boda* -fig. 3- (París. Musée national d’art moderne. Centre Georges Pompidou), en donde vemos una comitiva semejante a la que aparece en el cuadro anterior.

En otro lienzo titulado *La boda* -fig. 4- (1918 Moscú. Galería Estatal Tetriakov), pinta lo que quizás pudiera ser una evocación de su propia boda (ésta había sido celebrada por el rabino de Vitebsk el 25 de julio de 1915). A modo del baldaquino judío (*chuppa*), un ángel rojo protege a los novios, pero no aparece ningún tipo de comitiva, tan sólo el violinista que se ha subido a un árbol.

El artista escribirá en sus memorias:

Oigo a una buena mujer salpicando agua a su alrededor. (...) Se da prisa en llegar al casamiento. No tiene hijos.

Allí llorará por la novia.

Me gustan los músicos de los banquetes de boda, el sonido de las polcas y los valeses.

Yo me doy prisa también y lloro al lado de mamá. Me gusta un poco llorar cuando el “badchan” (en hebreo sefardita)⁸, con su voz alta, canta y chilla:

“¡Novia, novia, piensa un poco en lo que te espera!”

¿Lo que te espera?

Con estas palabras, mi cabeza se separa delicadamente de mi cuerpo y llora en alguna parte cerca de las cocinas donde preparan el pescado.

Se acabó el llanto. Basta.

Nos sonamos la nariz y un remolino de confetis se levanta, papelillos de distintos colores.

¡Felicidades! ¡Buena suerte!

Abuelos y abuelas, chicas y chicos, mendigos y músicos, todos pateamos, aplaudimos y cruzamos las manos.

Nos abrazamos, cantamos, bailamos, y giramos.

“¡Felicidades!”

*Y yo ¿a quién besaré?*⁹.

Transcribimos a continuación una divertida historieta de un *badchen* llamado Hérshel que aparece en un librito humorístico de Eliahu Toker, escritor judeo-argentino, en el que recoge relatos, chistes y adivinanzas tradicionales.

Uno de los modos que yo tenía de ganarme la vida era, animando fiestas, contando chistes para que la gente se divirtiese. Pero yo no era el único que se ganaba así la vida. Cierta vez llegué a un casamiento a ejercer mi oficio y me encontré con que Iósele, otro animador se me había adelantado. Nos trenzamos en una discusión y cuando ya estábamos a punto de llegar a las manos, el dueño de la fiesta propuso que se quedase aquél que contase una mentira más grande. Comenzó Iósele:

Esta mañana me levanté muy temprano, estaba oscuro todavía, y salí a la calle, cuando de pronto vi en la punta de mi tejado un piojo bostezando. Tomé una piedra, apunté, y se la acerté justito en la boca de modo que el pobre piojo se atragantó.

Yo respondí de inmediato:

-Lo que acaba de contar Iósele es la pura verdad. Yo mismo lo vi.

*Y todos estuvieron de acuerdo en que era yo el más pícaro y mentiroso y que merecía quedarme a animar la fiesta*¹⁰.

Volvamos a Bella o a su evocación en nuestro cuadro; a esa novia que aparece en innumerables lienzos de Chagall, en la mayoría de los cuales el pintor está junto a ella, acompañándola amorosamente.

La hemos visto en: *La novia de la cara azul* -fig. 5- (1932-1959. Colección particular); *La aparición de la familia del artista* -fig. 6- (1935-1947. París. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou, en depósito en el Palais des Beaux-Arts de Lille), donde curiosamente no hay una novia sino dos; *Liberación* (a la que hemos aludido anteriormente) y en donde la pareja de recién casados aparece tendida sobre un tejado; *Los novios de la torre Eiffel* -fig. 7- (1938-1939. París. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou); *El caballo rojo* -fig. 8- (1938-1934. París. Musée national

d'art moderne. Centre Georges Pompidou, en depósito en el Musée des Beaux-Arts de Nantes); *Los recién casados con gallo* -fig. 9- (1939-1947. Alemania. Colección particular); *Pareja de novios con flores blancas* (1944. Colección particular); *Los amantes con gallo rojo* -fig. 10- (1950-1965. París. Colección particular); *La cara amarilla* -fig. 11- (h. 1953. Lucerna. Colección particular).

También las novias de Chagall están presente en sus cuadros inspirados en el circo: *El payaso violinista en el circo* -fig. 12- (1962. Nueva York. Colección particular); *Circo con caballo rojo* (1968. Colección particular); *Confidencias en el circo* (1969. Colección particular).

Aunque, tal vez, la imagen más próxima a la Virgen-novia-madre de nuestro cuadro es la que aparece en *La caída del ángel*, que hemos comentado más arriba, y en *La Nochevieja* (1950-1951. Nueva York. Colección privada). En este último, la novia parece salir del antiguo reloj de pie como el que había en el comedor de la casa familiar del artista y que a lo largo de los años no dejó de llevar a sus cuadros: *El reloj* (1914. Moscú Galería Tetriakov); *El reloj de pie con ala azul* (1949. Colección particular). También vemos el mismo reloj tirado en medio de la calle en *Resistencia* (mencionado más arriba 1937-1948), y en *El malabarista* (1943. Chicago. The Art Institute of Chicago), donde el reloj ha adquirido una naturaleza textil y tiene el aspecto de un paño colgado del brazo del hombre-pájaro malabarista.

En *La Virgen de la aldea* podemos ver, además de la figura femenina flotante (¿Bella?), y el medio cuerpo de un hombre bocabajo (¿Marc?), otras figuras flotantes. Aunque no nos extraña que los tres ángeles estén en el que quizá sea el medio más frecuente de los seres alados: el aire.

Pero hay otras tres figuras más; dos de ellas humanas y otra animal, que flotan en el dorado cielo del Paraíso junto con el ángel de alas azules que supervisa si el canto de la joven de blusa roja se ajusta a la partitura. Sus otros dos compañeros vuelan por el terrenal cielo azul¹¹.

El ángel azul, exceptuando las dobles y pequeñas alas blancas, que aparece sentado a la izquierda, estrecha contra su pecho un objeto que no nos ha sido posible identificar. Por el contrario, el ángel blanco del centro está volando y toca un *shofar* mientras se acerca a la Virgen. Ninguno de los dos tiene aspecto femenino, al contrario que el ángel que está junto a la vaca y como suele ser habitual en otras obras del artista, por ejemplo, en *Abrahám y los tres ángeles* (1960-1966. Niza Musée National Message Biblique).

(Charles Sorlier, el litógrafo de Chagall, diría en una ocasión: “A veces parece que un ángel bajaba a visitarlo”)¹².

La figura incompleta del hombre con la cara verde que vemos en el ángulo superior izquierdo, también parece dirigirse hacia la madre y el niño (o la Madre y el Niño). Lleva en sus manos un ramo de flores, elemento imprescindible en los cuadros del artista, no sólo en aquéllos en los que figura una novia, como hemos visto en los mencionados anteriormente (algunas veces, la novia lleva un abanico), sino en la mayoría en los que está presente la mujer.

Bella Rosenfeld adoraba las flores. Chagall dejó testimonio de ello en sus memorias:

Bella llama a la puerta, llama discretamente con su dedo meñique, fino y delgado.

En sus brazos, pegado al pecho, Bella lleva un gran ramo verde oscuro de serbales con manchas rojas.

“Gracias -le dije- , gracias”

No eran palabras adecuadas.

*Oscurece. La beso*¹³.

En *El cumpleaños* -fig. 13- (1915-1923. Nueva York. The Museum of Modern Art), el pequeño ramo de flores que Bella tiene en sus manos, es el mejor de los regalos junto al beso de su amado. Ella nos describe en *Primer encuentro*¹⁴, cómo había decorado la habitación con flores y telas de colores con motivo de su cumpleaños. Aún conservaba el ramo de flores en sus manos cuando el pintor le pidió que permaneciese quieta un momento para poder retratarla.

*Te abalanzas sobre el lienzo, que tiembla en tus manos, sumerges el pincel, aprietas el tubo de pintura (...), me secuestras en una corriente de colores. Unidos, flotamos por la habitación, nos dirigimos a la ventana (...). Las paredes, decoradas con telas de colores, dan vueltas, turbándonos. Volamos hacia el exterior, por campos de flores, por encima de casa cerradas, de tejados, de granjas e iglesias*¹⁵.

En 1934, con motivo de la boda de su hija Ida con el historiador del arte Franz Meyer, celebrada en el estudio de Chagall, el artista pintó *El sillón de la novia* -fig. 14- (Colección particular). La estancia aparece repleta de flores; son éstas, junto al sillón en el que reposa el ramo de la novia, protagonistas de una escena en la que se esperaría que estuviesen presentes los novios, pero es únicamente una naturaleza muerta. En la pared del fondo de la habitación, vemos colgado *El cumpleaños*.

En la década de los años treinta y en los siguientes años, el artista pintó grandes y coloristas ramos de flores, como por ejemplo: *Flores en la calle* (1935. Colección particular), *Ramo de flores* (1937. Nueva York. Colección particular), *La novia bajo el baldaquino* (1949. Colección particular), *El circo rojo* (1956-1960. Colección particular), o el impresionante ramo en un florero de *Los amantes en el saúco* (1930. Nueva York. Colección Richard S. Zeister), donde las flores hacen el papel de un gran nido de amor que cobija a la pareja de enamorados¹⁶.

Nos detenemos a continuación en el animal que aparece con un violín bajo su cabeza que es, entre todo el bestiario de Chagall, uno de sus favoritos: la rosada vaca sonriente que también dirige la mirada hacia la maternal figura. Tiene la misma postura y la misma mirada apacible que la vaca blanca de *Soledad* -fig. 15- el lienzo que el artista había pintado cinco años antes (1933. Tel Aviv. Tel Aviv Museum of Art), donde un melancólico judío sentado en medio del campo, aparece envuelto en su *talit* mientras sujeta con la mano izquierda la *Torá* enrollada; bajo la cabeza de la vaca también ha incluido el pintor un violín aunque en esta ocasión, el arco parece estar incrustado en la pata derecha del animal.

Raissa Maritain, esposa del filósofo Jacques Maritain, escribió lo siguiente sobre este cuadro:

*También está ahí el dolor del mundo, visto con una mirada grave y melancólica, pero junto al dolor hay siempre símbolos de consuelo. Si hay un pobre hombre en la nieve, al menos está tocando el violín; si hay un rabino que con la Torá en sus brazos se ha sumido en un sueño doloroso, la presencia a su lado de una inocente vaca blanca expresa la placidez del universo*¹⁷.

Otra obra temprana realizada en París, el enigmático cuadro *Yo y la aldea* -fig. 16- (1911. Nueva York. The Museum of the Modern Art), está plagada de nostálgicos recuerdos de Vitebesk, desplegados en un espacio geoméricamente dividido. En primer término, dos grandes perfiles: en un brillante verde, el de un hombre (posiblemente el artista autorretratado) y, en diferentes colores, el de una vaca. Ambos rostros están muy próximos y se miran fijamente unidos por un misterioso hilo blanco. En el rostro de la vaca, Chagall ha insertado una mujer ordeñando otra vaca con sólo su mano izquierda; el brazo derecho lo tiene detrás de la espalda. Nos da la sensación de que es manca.

También nos ha llamado la atención el posible rosario con una cruz que luce el hombre verde alrededor de su cuello.

Temblando puse el verde

El color verde del Arca.

En la sinagoga, yo solo,

El último, me incliné¹⁸.

Con el violín bajo la testuz aparece una vaca en *Los recién casados sobre gallo rojo* - fig. 9- (1939-1947. Alemania. Colección particular).

En otro cuadro de 1939, encontraremos al animal convertido en una figura híbrida con cabeza de vaca y cuerpo humano, y en *El sueño de una noche de verano* (Grenoble. Musée de Grenoble), abrazando a la blanca novia.

En la década de los años cincuenta, la vaca seguirá apareciendo con este cambio en varios cuadros del pintor. Así la podemos ver en *La Danza* -fig. 17- (1950-1951. París. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou), donde está vestida con ropas circenses. Ya es una verdadera violinista; tiene el violín colocado sobre el hombro y el arco bajo el brazo pues al parecer, está realizando un “pizzicato”.

No podemos dejar de citar a la divertida vaca protagonista de un absurdo asunto, aunque en esta ocasión no aparezca junto al violín. Se trata de *La vaca con sombrilla* (1946. Nueva York. Colección Richard S. Zeisler). El animal tiene el cuerpo blanco y la cabeza azul. Sujeta con su pata izquierda una sombrilla de largo mango mientras se pasea por encima de los tejados de una aldea. El final de su larga cola se convierte en la pareja de novios vestidos para la boda, mientras que un perro se acerca a sus ubres buscando la codiciada leche. Un amarillo gallo chagalliano observa la escena desde la esquina inferior derecha del lienzo. En la esquina contraria, un personaje circense parece estar conmocionado tras recibir una coz del animal.

Rafael Alberti visitó (una única vez) a Chagall y dejó escrita una divertida crónica en el periódico *El País* con sus impresiones:

Cuando, acompañado por el poeta Jules Supervielle, entré en la casa del pintor Marc Chagall, vimos que era una vaca quien nos había abierto la puerta. Ya dentro, vacas

por todas partes: sobre los armarios, sobre las mesas, sobre las sillas, sobre los libros...

-Pero su estudio, Chagall, es más bien un establo.

Y pensé, de pronto, que él se creería más pastor que pintor. Pero no, hay que desengañarlo, hay que decírselo muy claro: él también es una vaca. Rarísima, pero una vaca. Una de esas vacas que el poeta y ganadero Fernando Villalón hubiera adquirido a cambio de una isla, un olivar o un pico de montaña: con los ojos verdes, luminosos, capaz de dar a luz toda una raza de toros andaluces con pupilas de estrella incliné¹⁹.

Por último, analizamos la oscura y pequeña población asentada sobre una colina, que ocupa la esquina inferior izquierda del cuadro. Resaltan sobre ella varias torres de iglesias ortodoxas (no se ha podido confirmar si se trata de Vitebsk). Apenas la ilumina la gran vela que emerge sobre ella y que podría ser una de las velas que se encienden para la celebración del *Sabbat* antes de que se haya ocultado completamente el sol²⁰.

Pero el hecho de que no esté introducida en un candelero nos hace pensar que también podía tratarse de una vela ofrenda como las que encienden católicos y ortodoxos en las iglesias para suplicar que sean atendidas sus peticiones.

Donde sí aparecen insertadas en candeleros individuales es en el lienzo titulado *Las tres velas* (1948. Colección particular), donde, una vez más, encontramos a una pareja, ella vestida de novia y él en actitud de protegerla. De igual forma aparecen en *El muerto*, obra de la que hablamos más adelante. También aparece un candelabro de cinco brazos en *La boda nocturna* (1960-1961. Colección particular. Cortesía de Galerie Rosengart, Lucerna), sujetado por un hombre que procura alumbrar a los novios que permanecen entrelazados bajo un baldaquino rojo. Y en *El caballo rojo*, mencionado más arriba, el pintor ha incluido una vez más, una vela colocada en un candelero.

(Bella, entre 1935 y 1944, año de su prematura muerte, relata sus recuerdos, escritos en yidish, evocando los años que precedieron a su matrimonio. Chagall realizaría unas ilustraciones para este libro llenas de ternura. Fueron traducidas al inglés con el título de *Burning Lights* (que podríamos traducir como “Luces ardientes”), y más tarde al francés con el de *Lumières allumées* (“Luces encendidas”)²¹.

El artista dejó escrito el recuerdo de las velas en la cena del *Sabbat*:

Las velas, encendidas con ocasión del Sabbat, me degollaban como a aquella vaca en el establo de mi abuelo.

Santidad de la sangre. Hacía un calor sofocante.

La cena del Sabbath -manos limpias de papá y su camisa blanca- me calmaba. Todo estaba rico.

Servían la comida. ¡Qué apetito el mío!

Y en otro momento de sus memorias:

Unos largos cirios brillan a lo lejos.

Pronto nos los llevaremos a la sinagoga.

Ya están de camino estos cirios blancos, bien esculpidos, rezan e imploran.

Ellos son los que brillan por los muertos, por mi madre, mi padre, mis hermanos, mi abuelo, por todos aquéllos que descansan bajo tierra.

Centenares de cirios se consumen metidos en cajas llenas de tierra, como jacintos llameantes.

Crece y arden²².

Es posible que todos los personajes y objetos, así como el paisaje arquitectónico que Chagall ha querido plasmar en *La Virgen de la aldea*, provengan de su mundo de ensoñación y de la nostálgica evocación de los recuerdos de su niñez y primera juventud.

Sin embargo, el pintor quiso dejar claro este aspecto:

Si en mis cuadros se descubre algún símbolo, no está hecho adrede. Es algo que no pretendía sino que se encuentra “a posteriori” y que cada uno puede interpretar a su gusto²³.

No nos hemos olvidado del *shofar* ni del violín.

Comenzaremos por el *shofar* por ser éste un instrumento que aparece por primera vez reflejado en uno de nuestros cuadros.

Se trata de un aerófono utilizado en la música litúrgica judía. Se emplea esencialmente en las principales festividades religiosas dentro y fuera de la sinagoga: en *Rosh Hashaná* (Año Nuevo judío), en *Yom Kipur* (Día del perdón), y cada mañana durante el mes de *Elul* (Mes de la piedad y del perdón), excepto en *Shabbat*. También se utiliza en el primer día del mes de *Tishri* (*Rosh ha-Shanah*, “El día de tocar el *shofar*” o “fiesta de las trompetas”).

Este instrumento es un elemento sagrado más, como pueden serlo la *Torá* y los otros dos libros del *Tanaj*, o el *natlá* (recipiente para lavarse las manos), la *menorah*

(candelabro), el *etrog* (contenedor del aromático cidro), y el *yad* (puntero en forma de mano que se utiliza para la lectura de los textos sagrados).

Se construye a partir de un cuerno de animal puro (*kosher*), del que se ha vaciado el interior; preferentemente, se emplean aquéllos cuernos que tienen una mayor curvatura. Generalmente son de carnero, pero también pueden ser de cabra o antílope, nunca de vaca, becerro o buey, por lo que significó este animal en el pasaje bíblico del “becerro de oro” y su culto idolátrico (*Éxodo*, 32).

El *shofar* es uno de los instrumentos más antiguos que se conoce. El pueblo hebreo lo empezó a utilizar hace más de tres mil años. Se menciona por primera vez en la Biblia en el pasaje en el que Dios se revela a su pueblo en el Monte Sinaí, “Y aconteció al tercer día cuando vino la mañana, que vinieron truenos y relámpagos, y una espesa nube sobre el monte, y un sonido del *shofar* muy fuerte; y se estremeció todo el pueblo que estaba en el campamento” (*Éxodo* 19:16). “Y el sonido del *shofar* iba esforzándose en extremo: Moisés hablaba, y Dios le respondía con una voz” (*Éxodo* 19:19).

Son frecuentes los pasajes donde se alude al instrumento y en algunos de ellos, se habla de su toque para convocar al pueblo o anunciar la guerra.

El *shofar* fue utilizado en el Templo de Jerusalén junto con la trompeta (*hásosra*); ambos instrumentos, en muchas ocasiones, se empleaban alternativamente²⁴.

En el Nuevo Testamento también es mencionado, y como ocurre en nuestro cuadro, son los ángeles los encargados de tocar este instrumento: “Y enviará sus ángeles con el clamor del *shofar* y juntarán a sus escogidos, de los cuatro vientos, desde un extremo del cielo hasta el otro” (*Mateo* 24:31).

La elección del cuerno de un carnero se hizo en recuerdo del animal que fue sacrificado en lugar de Isaac cuando el ángel detuvo a Abraham, al que Dios había ordenado que le ofreciese en sacrificio su único hijo. (*Génesis*: 22)

Chagall hace protagonista al *shofar*, destacándolo por encima de los textos sagrados que portan los rabinos, en una aguada de 1911, *Shofar (cuerno de carnero)* -fig. 18- (París. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou), donde un judío jasídico de larga barba y con las patillas en forma de tirabuzón (*peot*), tal como lo exige el precepto bíblico: “No contorneís el extremo de vuestras cabeza, y no destruyáis el extremo de vuestra barba” (*Levítico* 19: 27), aparece tocando un *shofar* de pronunciada curvatura. También hemos podido ver el instrumento sagrado en algunos de los cuadros tardíos del artista. En *Job*(1975. Colección particular) donde, al igual que en nuestro cuadro, un

ángel azul sobrevuela una *Torá*, acercándose a la figura del *tzadiq* (“el que obra con justicia”).

El shofar (1976. Colección particular), lienzo realizado el año en el que el artista cumplía ochenta y nueve años y trabajaba principalmente en la ilustración de varios libros. Año lleno de acontecimientos: exposiciones, inauguraciones... pero el más importante de todos sería la imposición de la gran cruz de la Legión de Honor por el Presidente de la República Francesa. Chagall, con el transcurrir de los años, no dejó nunca de evocar sus raíces. En *El shofar* aparece reunida gran parte de su iconografía. Dos figuras resaltan por encima de las demás; son dos músicos muy jóvenes, uno toca el violín, apoyando la espalda en una pequeña casita blanca, y el otro, flota en el aire mientras toca un *shofar*, reclinado sobre una cabra rosa.

También lo llevará Chagall al techo de la ópera Garnier, en el segmento del panel circular central, en donde rinde homenaje a Modest Mussorgski por medio de una serie de símbolos convencionales y chagallianos que evocan su ópera *Boris Gudonov*. Toca el *shofar* una extraña figura (¿un ángel?) de alas rojas, con cabeza de doble perfil: de pájaro y de hombre, junto con un musculoso cuerpo desnudo. A su lado, el zar, con los atributos del poder, el pueblo y la ciudad de Moscú. Otro ángel femenino, también desnudo, sujeta una corona de flores que enmarca el rostro de Mussorgski.

El *shofar* también fue incluido en la música clásica. Edward Elgar, autor de grandes obras para voces y orquesta, lo utilizó en el oratorio *Los Apóstoles*, op. 49, que compuso cuando contaba tan sólo veintiún años. Su estreno tuvo lugar en Birmingham, en 1903. Entonces, se utilizó un *shofar*, pero la mayoría de las veces en que se interpreta esta obra, el *shofar* es sustituido por un fliscorno²⁵.

Tras haber hablado del violín en el estudio de *Violinista alegre* de Gerrit van Honthorst; *Pescador tocando el violín*, atribuido a Frans Halls; *Boda campesina* de Jan Havicksz; (Siglo XVII: Pintura Holandesa. Apartado La Música y lo Humano), en *La redención de los rebeldes sicilianos a Antonio Moncada en 1411* (Siglo XVII. Pintura Flamenca. Apartado La Música y lo Simbólico), y en *Concierto* de Mattia Preti (Siglo XVII. Pintura Italiana. Apartado La Música y lo Humano), nos vamos a limitar en esta ocasión a dar una visión del significado que este instrumento ha tenido para el pueblo judío.

Al parecer, los vínculos entre el violín y los judíos pueden remontarse hasta el momento de la aparición de este instrumento.

La teoría más difundida hasta hace pocos años es la que sitúa el origen del violín en Italia, en la primera mitad del siglo XVI. Sin embargo, alrededor de 1983, empezó a investigarse por Roger Prior, antiguo profesor de la Universidad de Belfast, y más tarde por Monica Hugget, violinista y directora artística del Programa de Interpretación Histórica de la Julliard School de Nueva York, la posibilidad de que el violín tuviera un origen judío. Ambos estudiosos opinan que la viola (vihuela de arco) fue inventada en España, en la segunda mitad del siglo XV, antes de que los judíos fuesen expulsados. Muchos de ellos se asentaron en Italia y la viola, al parecer, pudo haber realizado el mismo camino y al mismo tiempo que los judíos sefarditas que salieron de España.

El escritor judío Gustavo Daniel Perednik, en el prólogo de su libro *Violín a cuestas. Encrucijadas históricas del pueblo judío*, que titula: “Al mal tiempo, violines”, explica la metáfora que encierra la figura del violinista de Chagall tocando sobre el tejado:

*Cuando el joven Marc pintó la figura de su tío Neuch, la imaginó sobre el techo de su casa y provista de su violín. Marc Chagall legó así un símbolo moderno del pueblo judío. Convengamos en que la metáfora del destino hebreo como un violinista sobre el tejado es casi perfecta: evoca la fragilidad de una existencia que, refulgente de optimismo, invita a la activa búsqueda de creatividad y armonía. (...) El judío, en el remolino de la historia, se encarna en un músico simple que se esfuerza en destilar melodías, a pesar de una precaria ubicación. Además de habilidad para el equilibrio, requiere inveterada confianza*²⁶.

El violinista que aparece en la portada del libro de Perednik, es el que Chagall realizó para *La Música*, que formaba parte de la decoración del Teatro de Arte Judío (1920. Moscú. Galería Estatal Tetriakov), repitiéndola poco después en *El violinista verde* -fig. 19- (1923-1924. Nueva York. The Solomon R. Guggenheim Museum). Éste violinista tiene la cara y la mano derecha verdes (¿pretendería el artista a través de este color plasmar la esperanza de un mundo mejor para el pueblo judío?), va vestido con un abrigo y una gorra morada. El abrigo, entreabierto, nos deja ver el *talit* que lleva a modo de bufanda. El paisaje nevado que rodea al músico potencia los fuertes colores de la figura cuyos pies se apoyan en el tejado de dos casas colindantes.

El violinista -fig. 20- que Chagall pintó en París entre 1912 y 1913 (Amsterdam. Collection Stedelijk Museum, en préstamo de The Netherlands Cultural Heritage Agency), nos muestra también a un violinista con la cara verde y la barba azul que junto al violín de dos colores (naranja y amarillo) apoyado en su mejilla, obligan al espectador a dirigir la mirada a este osado cromatismo. La mitad del abrigo del músico y casi todo el resto del cuadro están sometidos a una paleta sombría, prácticamente a base de negros y blancos. La figura se sostiene en equilibrio sobre un tejado apoyando tan sólo su pie derecho. A su alrededor vemos un caserío que recuerda a Vitebsk.

En 1908, en San Petersburgo, un joven Chagall realizaba un sorprendente lienzo: *El muerto* -fig. 21- (1908. París. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou), que representa la culminación de una serie de cuadros basados en escenas de su ciudad natal²⁷.

En medio de una oscura calle, yace un hombre muerto rodeado por seis velas encendidas. El fondo del lienzo está esclarecido por la pálida luz de la mañana en contraste con la oscuridad que rodea al trágico momento. Una mujer, rota de dolor levanta sus brazos hacia el cielo en su desesperación, mientras que un barrendero continúa tranquilamente con su trabajo. A la izquierda, sobre el tejado de una de las casas aparece sentado un violinista (¿es Neuch, el tío de Chagall?):

Cada sábado el tío Neuch se ponía un taled ("talit") cualquiera, y leía la biblia en voz alta.

Tocaba el violín, como un zapatero.

El abuelo le escuchaba y soñaba.

Tan sólo Rembrandt hubiera sabido lo que pensaba el viejo abuelo, carnicero, comerciante, cantor, mientras su hijo tocaba el violín en la ventana, delante de los cristales sucios, recubiertos de gotas de lluvia y de huellas de dedos.

Sólo duerme el cura y detrás de él, detrás de su casa, el vacío, los espíritus.

Pero mi tío toca el violín.

Él, que durante todo el día llevaba las vacas al establo, las arrastraba atándoles las patas – ahora está tocando, toca la canción del rabino.

¡Poco importa cómo toque! Sonríe, ensayo con el violín me meto en sus bolsillos, encima de su nariz²⁸.

Chagall realizó en París otras dos versiones de la patética escena. En ambas, aparecen los mismos personajes y el mismo entorno, pero su paleta ha cambiado; ahora emplea unos osados y fuertes colores bajo la influencia fovista que acababa de conocer. Se trata

de dos aguadas sobre papel: *El muerto* (1911. Basilea. Colección Marcus Diener) y *El muerto (pueblo y violinista)*, (1913. Nueva York. Colección particular).

El violinista de 1911 (Düsseldorf. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen), está tocando en medio del camino; a su lado, un muchacho pide limosna con la gorra en la mano.

El violinista en el banco (1914. París. Colección particular), muestra la patética figura de un viejo y cansado violinista, totalmente vestido de negro, en fuerte contraste con el paisaje nevado que le rodea. En cierto modo, el estallido de la Primera Guerra Mundial, está presente en la escena

Más de dos décadas después de haber realizado *El violinista verde*, Chagall pinta *El violinista azul* -fig. 22- (1947-1948. Colección privada), en el que un jovencísimo violinista (¿Chagall?) aparece sentado en una banqueta en insólito equilibrio sobre los tejados de las casitas de madera de lo que podía ser el *shtetl* (zona de asentamiento de la población judía), de Vitebsk. En este lienzo, el rostro del músico es rojo y el violín amarillo.

No hemos podido averiguar quién toca un violín verde en *Concierto azul* -fig. 23- (1945. Nueva York. Colección particular). La figura central es una mujer de largo cuello que nos recuerda a algunas vírgenes del Greco. La desproporcionada mano que empuña el arco contrasta con la finura de los dulces rasgos de la mujer, de cuyo pecho se escapa la estilizadísima figura de una novia, (¿es Bella?, ¿une el pintor, como en nuestro cuadro, la figura de su esposa a la de María?). La cabeza azul de una cabra tocando un *shofar* asoma tras ella.

La figura de un violinista tocando encaramado a un tejado que tan frecuentemente evocó o imaginó Chagall, no sólo estaba inspirada en su tío Neuch, también en su abuelo y en un vecino de Vitebek que tocaba el violín.

He aquí otra cosa que me contó mi madre de su padre, mi abuelo de Lyozno. O tal vez lo he soñado.

Las fiestas de “Suckess” o de “Simchass-Torá”.

Le buscamos por todas partes.

¿Dónde está, dónde está?

Se ve que con el buen tiempo que hacía, el abuelo se había subido al tejado, se había sentado encima de las tuberías y se estaba zampando unas zanahorias. No está mal para un cuadro. No me importa que la gente, con satisfacción y alivio, descubra, en estas aventuras inocentes de mis parientes, el secreto de mis cuadros²⁹.

En nuestro patio vivía también un violinista. No sabía de dónde había llegado.

De día, empleado en una ferretería; por la noche enseñaba a tocar el violín.

Yo lo rascaba un poco.

Aunque tocara cualquier cosa y de cualquier manera, él me decía siempre, a la vez que iba marcando el ritmo con su bota: “Admirable” y yo pensaba: “Seré violinista, entraré en el Conservatorio”³⁰.

Durante el siglo XIX, muchas aldeas judías de la “Zona de Residencia” albergaban escuelas de música en las que los niños judíos aprendían violín desde temprana edad.

El gran pedagogo de los “conservatorios del *shtetl*” fue Leopold Auer, quien abrió camino a grandes violinistas del siglo XX. Se da la circunstancia de que entre éstos, es elevadísimo el número de violinistas judíos: Alfred Brodsky (a quien Tchaikovsky le dedicó su *Concierto para violín en re mayor, op. 35*), Joseph Joachim, Jascha Heifetz, Isaac Stern, Yehudi Menuhin, Nathan Milstein, David Oistrakh, Joseph Szigeti, Fritz Kreisler, Bronislaw Huberman, Leonid Kogan, Arnold Steinhardt, Paul Zukofsky... la lista es interminable,

La presencia del violín en las familias judías así como su simbolismo fue llevada al teatro musical por Larry Bock, Sheldon Harnick y Joseph Stein, a partir de tres historias escritas en yidis por el escritor judío Sholom Aleikjem (seudónimo de Sholom Jakob Rabinowitz y también saludo tradicional hebreo y canto litúrgico que se interpreta al iniciar el *Sabbat*), sobre el personaje de “Tevye el lechero”. El título de la comedia musical, *El violinista sobre el tejado*, lo inspirarían los violinistas de Chagall que tocaban subidos a los tejados. La música, basada en la música *klezmer* (música tradicional del yidismo), fue compuesta por Jerry Bock. El estreno tuvo lugar en Broadway, en el Teatro Imperial, el 22 de septiembre de 1964. El musical, producido por Harold Prince, fue galardonado con nueve premios Tony.

Siete años más tarde Norman Jewinson llevaría la historia del lechero Teyve y su familia al cine, con el mismo título que el musical. La banda sonora fue realizada por John Williams que adaptó la música de Jerry Bock.

La película comienza con Tevye (Tobías) diciendo:

“¿Un violinista en el tejado? ... suena a locura ¿no?; pero aquí, en nuestro pequeño pueblo, Anatevka (un *shtetl* ficticio situado en Ucrania, pero muy representativo de las aldeas judías de la Zona de Residencia), se podría decir que cada uno somos un violinista en el tejado tratando de arrancar una agradable y sencilla melodía sin

romperse el cuello. No es sencillo. Os podríais preguntar ¿por qué nos quedamos aquí, si es tan peligroso?. Bien, nos quedamos porque Anatevka es nuestro hogar. Y ¿cómo mantenemos el equilibrio? Eso lo puedo decir con una palabra ¡Tradición!”.

Los escenarios de este film (que fue premiado con tres Oscar, uno de ellos a la mejor banda sonora), así como las situaciones, los personajes, decorados, atrezzo, etc., parece que han escapado de los lienzos de Chagall. Vemos al abuelo carnicero, al rabino, a los diferentes miembros de la familia, las casas, la torre de la lejana iglesia, los carros, los animales, la celebración del *Sabbat*, de una boda, las espantosas escenas del pogrom... Pero sobre todo, el violinista (Isaac Stern dobló con su violín al actor Topol), que aún sin la cara verde, todo él es esperanza y optimismo. Especialmente nos ha conmovido la secuencia de la celebración de la boda de la hija de Teyve, en la que éste, tan emocionado como su mujer por el nostálgico recuerdo de su propia boda y la próxima partida de su hija, con la canción “Amanece-Anochece” de fondo. (Es posible que el sentimiento de nostalgia por el paso de los años que desprende esta secuencia, sea el mismo que hemos percibido contemplando *El sillón blanco* de Chagall).

En otra célebre película, *La lista de Schindler* (1993), Steven Spielberg otorgó al violín un papel relevante cargado de simbolismo. El violín en esta ocasión fue doblado por Itzjak Perlman. El extraordinario intérprete grabó un disco en 2005, editado en Israel, con sus interpretaciones más famosas de *klezmer* y de música jasídica y litúrgica.

Recordemos también un antiguo cuento que Alexander Ivanovitch Kuprin escribió en 1907, titulado *Gambrinus*³¹, en el que el violinista judío Sahska hace las delicias de los marineros de Odessa, hasta que en un pogromo le cortan las manos. A pesar de ello, el violinista manco aprenderá a tocar las mismas melodías con un silbato.

No queremos dejar de comentar la destacada incursión de Chagall en el mundo del ballet.

Como un gran número de pintores de la primera mitad del siglo XX, Chagall también se aproximó al ballet pero no tuvo oportunidad de triunfar en París sino en Nueva York.

En 1932, diseñó la escenografía y el vestuario para un ballet de Bronislava Nijinska, a partir de las *Doce variaciones de Beethoven para piano*, WoO 71, sobre una danza rusa “Das Waldmädchen” (La doncella del bosque) de Pavel Wranitzky, ballet que no se llegó a representar.

En el verano de 1942, un año después de su llegada a Nueva York, el Ballet Theatre le encargaba los decorados y el vestuario de *Aleko*, con coreografía de Leonid Massine y música de Tchaikovski: el *Trío para piano en la menor, op. 50*, que compuso entre diciembre de 1881 y enero de 1882, dedicado a su gran amigo Nikolai Rubinstein que acababa de fallecer. El argumento del ballet estaba basado en *Los gitanos* de Alexander Pushkin. Para Chagall, que años atrás había realizado para el Teatro Judío de Moscú escenografías y vestuarios, éste no era un trabajo nuevo, pero como acabamos de señalar, iba ser la primera vez que tendría la posibilidad de conseguir llevar a cabo el proyecto de un ballet. Sin embargo, surgió un grave problema que impidió al artista llevar a buen término este trabajo por no estar afiliado al sindicato del teatro. Por ello, Massine trasladó toda la producción a Méjico capital. Bella colaboraría con su marido en la modificación de los bocetos que habían traído de Nueva York, intensificando los colores para adaptarlos a la cultura popular mejicana. También se puso al frente de un grupo de costureras mejicanas para preparar el vestuario³².

El 10 de septiembre de 1942, tuvo lugar el estreno en el Teatro de Bellas Artes, con un éxito clamoroso. Cuando terminó de sonar el último acorde se produjo un aplauso ensordecedor; el telón se alzó diecinueve veces³³.

Cuatro semanas más tarde, el 6 de octubre de 1942, *Aleko* se representó en el Metropolitan Opera House de Nueva York, donde se repitió el triunfo. (los decorados, los telones y la mayoría de los figurines, se conservan en el Museum of Modern Art de Nueva York).

En 1945, el pintor recibe otro encargo; esta vez para el New York City Ballet: la escenografía y el vestuario para una nueva producción de *El pájaro de fuego* de Igor Stravinsky. Chagall realizó para este ballet tres escenografías, un telón y más de ochenta figurines. A pesar de que el coreógrafo Adolph Bolm, que había trabajado años atrás como bailarín en la producción de Diaghilev, no estaba de acuerdo con las ideas estéticas del pintor, el estreno del ballet alcanzó un éxito sin precedentes. El crítico del New York Times, John Martin escribió: “los decorados de Chagall dominan el ballet. (...) El pájaro de fuego es el triunfo de un pintor”³⁴.

Chagall, en 1958, realizará también la escenografía y el vestuario de una nueva producción del ballet de Maurice Ravel *Dafnis y Cloe*, que se había estrenado en París por los Ballets Rusos de Diaghilev, en el Théâtre du Châtelet, el 8 de junio de 1912, con coreografía de Fokine y escenografía y vestuario del antiguo maestro de Chagall, Léon Bakst (Nijinsky bailó el papel de Dafnis).

La única participación de Chagall en una ópera fue en la producción de la *Flauta mágica* del nuevo Metropolitan Opera House de Nueva York, que se acababa de inaugurar el 16 de septiembre de 1966 (la ópera se presentó cuatro días después) y para cuyo “foyer” el pintor había creado dos inmensos murales: *El triunfo de la Música* y *Las fuentes de la Música*. El espectáculo obtuvo un gran éxito. La escenografía y el vestuario de Chagall derrochaban color a raudales. El pintor utilizó un buen número de animales como “atrezzo”, la mayoría de ellos, con sus características dobles cabezas.

Para finalizar este estudio, transcribimos el poema que Paul Éluard dedicó a Marc Chagall, al que Francis Poulenc puso música en *Le travail du peintre*.

*Âne ou vache coq ou cheval
Jusqu'à la peau d'un violon
Homme chanteur un seul oiseau
Danseur agile avec sa femme*

Couple trempé dans son printemps

*L'or de l'herbe le plomb du ciel
Séparés par les flammes bleues
De la santé de la rosée
Le sang s'irise le coeur tinte*

*Un couple le premier reflet
Et dans un souterrain de neige
La vigne opulente dessine
Un visage aux lèvres de lune
Qui n'jamais dormi la nuit.*

(“Asno o vaca gallo o caballo
Hasta la piel de un violín
Hombre cantor un único pájaro
Ágil bailarín con su mujer

Pareja mojada en su primavera

El oro de la hierba el plomo del cielo

Separados por las llamas azules

De la salud del rocío

La sangre se vuelve iris el corazón tintinea

Una pareja el primer reflejo

Y en un subterráneo de nieve

La opulenta viña dibuja

Una cara con labios de luna

Que nunca ha dormido de noche”)35.

NOTAS

1. Varian Fray ha sido llamado el Schindler de los intelectuales europeos. El 13 de agosto el periodista estadounidense llegó a Marsella con una primera lista de unas doscientas personas a las que debía auxiliar en su huida del régimen nazi. Permaneció en la ciudad francesa algo más de un año, durante el que ayudó a cerca de dos mil personalidades de la cultura y el arte que se vieron a obligadas a abandonar el viejo continente, ya fuera por su origen o por sus actividades y opiniones contrarias al nazismo. Junto a Marc Chagall y a muchos otros más, formaron parte de la lista, André Breton, Hannah Arendt, Heinrich Mann, Marcel Duchamp, Alma Mahler, Franz Werfel, Claude Lévi-Strauss o Wilfredo Lam. (Ver, V. Fry: *La lista negra. “Entregar cuando se solicite...”*. Confluencias Editorial. Aguadulce (Almería), 2015).
2. Reproducida en *La Virgen de la aldea. La II Guerra Mundial y el rescate de las obras de Chagall* ([www. museothyssen.org/tyssen/contenidos_articulo/7](http://www.museothyssen.org/tyssen/contenidos_articulo/7)).
3. Meret Meyer, nieta del artista, en su conferencia “Chagall y el Holocausto: ¿un pintor silencioso?”. (Seminario *Chagall e Israel*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza, 9 de mayo de 2012), comentó que muchas de estas Crucifixiones permanecieron junto a su abuelo hasta su muerte.
4. Marc Chagall realizó este tríptico con motivo de la celebración en Rusia del vigésimo aniversario de la Revolución de Octubre. En 1943, al exiliarse a los Estados Unidos, dividió la obra y la retocó para transformarla en tres cuadros. En aquel momento, el artista estaba profundamente afectado por la guerra y por la suerte de sus hermanos judíos que permanecían en Europa. Su angustia quedaría plasmada en este trabajo. Él mismo se representó como pintor en los tres lienzos: en *Resistencia*, tirado en el suelo; en *Resurrección*, bocabajo junto a la cruz (¿Pretendería el pintor mostrar así el sentimiento de angustia que albergó durante años por haber estado alejado de sus hermanos judíos que sufrieron continuas persecuciones y exterminaciones?. En varias ocasiones expresaría su gran preocupación por lo que estaba sucediendo tanto en Rusia como en los países centroeuropeos). En el último de los cuadros, *Liberación*, dejó reflejado el ambiente de su infancia, las tradiciones y forma de vida de los judíos yidistas, todo ello desaparecido tras la guerra e intentado recobrarlo en esta obra. Chagall evoca la vida apacible de Vitebesk y la felicidad del matrimonio en la pareja que aparece sobre el tejado de la casa familiar. El pequeño baldaquino rojo, en esta ocasión alberga al violinista. Otros músicos, así como todas las figuras que aparecen en el

lienzo, rodean a un deslumbrante sol cuyo centro hace las veces de corazón que palpita. Chagall se representa, además, con su caballete, pintando a Bella. La figura de otro alargado violinista que apoya sus pies en el círculo-corazón, les contempla mientras ameniza el trabajo del pintor (como en el caso de algunos pintores del Barroco). La postura del pintor es la esperada en este tipo de escenas. Chagall está trabajando y transmite normalidad, serenidad... (¿el artista se habría ya “liberado” de su sentimiento de culpabilidad?).

5. Entre la comunidad judía estas representaciones levantaron encendidas controversias. (J. Baal-Teshuva: *Marc Chagall 1887-1985*. Taschen. Madrid, 2008, p. 161).

6. Guillermo Solana es partidario de esta interpretación; así lo expuso el 22 de febrero de 2012, en su disertación “El narrador” (Curso monográfico: *Chagall. El pintor errante*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Febrero-Abril 2012).

7. A. Chéjov: *El violín de Rothschild y otros relatos*. Alianza. Madrid, 2003.

8. El término en yidish, *badchen* o *badkhn*, es la traducción de una palabra hebrea que significa juglar. El *badchen* ameniza y distrae a los invitados en las bodas con sus cantos, versos y chascarrillos ingeniosos. Utiliza para ello un yidish antiguo.

9. M. Chagall: *Mi vida*. Acantilado. Barcelona, 2012 (2ª ed), p. 42. Marc Chagall escribió esta autobiografía con los recuerdos de su infancia y primera juventud, entre 1921 y 1922, a la vez que realizaba los dibujos que acompañan el texto. Escrito en ruso, fue traducido al francés en 1932, por su esposa Bella, y editado en París, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau.

10. M. Fingueret y E. Toker: *Las picardías de Hérshela*. Ediciones Colihue. Buenos Aires, 1991, pp. 59-61. Sobre las tradiciones de las bodas judías véase también, L. J. Epstei: *The Basic Beliefs of Judaism: A Twenty-first-Century Guide to a Timeless Tradition*, cap. 8 “Love, marriage and family in the jewish tradition”). Janson Aronson. Plymouth, 2013, pp. 133-150.

11. En el verano de 1934, Marc Chagall viajó con su familia a España. Visitó Tossa de Mar, Barcelona, Madrid y Toledo. A lo largo de este viaje se reafirmaría su pasión por el Greco que había conocido en San Petersburgo cuando visitó el Ermitage. No es de extrañar que cuatro años más tarde llevase a *La Virgen de la aldea* los dos espacios diferenciados, el celestial y el terrenal, del cretense. Podríamos considerar que no sólo el Greco, también Chagall, fue “pintor de formas que vuelan”. El artista ruso rendiría homenaje a su admirado maestro escribiendo su nombre junto a los de otros artistas como Giotto, Cimabue, Chardin, Cézanne y Van Gogh, mezclando caracteres cirílicos y

romanos, a través de la inscripción en el soporte de su propio nombre, en su *Judío en rojo* (1914. Suiza. Colección particular). En este mismo sentido, se ha encontrado una clara relación entre *Visión (Autorretrato con musa)* (1917-1918. Museum of Avant-Garde of Europe –MAGMA of Europe-) con las Anunciaciones del Greco. Especialmente es de destacar el paralelismo existente entre la figura del pintor que se ha girado hacia la musa y la de María sentada ante su escritorio, y entre la postura de la musa y la del ángel que saluda a María, en la *Anunciación de época italiana*. (H. 1567-1577. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza). Véase: Catálogo de la exposición *Chagall connu et inconnu*. París. Galeries Nationales du Grand Palais. Marzo-Junio 2003, San Francisco. Museum of Modern Art. Julio-Noviembre 2003, p. 284. Catálogo de la exposición *El Greco & la pintura moderna*. Madrid. Museo Nacional del Prado. Junio-Octubre 2014, pp. 188-192.

12. Ch. Soldier: *Chagall, le patron*. Séguier. París, 1989, p. 147.

13. M. Chagall, *op. cit.*, p. 96.

14. B. Chagall: *Primer encuentro*. Prólogo e ilustraciones de Marc Chagall. Ada Korn Editora. Buenos Aires, 1968.

15. Reproducido en J. Baal-Teshuva, *op. cit.* p. 76.

16. Bella Meyer, una de las dos nietas gemelas de Marc Chagall, es una reconocida decoradora floral. Dirige una gran tienda de flores en Nueva York (“Fleurs Bella”), en Manhattan, en el East Village. Con frecuencia le solicitan creaciones basadas en los cuadros de su abuelo.

17. R. Maritain: *Chagall ou l’orage enchanté* (“Chagall o la tormenta encantada”). Éditions des Trois Collines. Lausana, 1948. Reproducido en Catálogo de la exposición *Chagall*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza – Fundación Caja Madrid. Febrero-Mayo 2012, p. 168.

18. M. Chagall: “Tout seul” en *Poèmes*. Cramer editions. Ginebra, 1975 (incl. en *Marc Chagall. Tradiciones judías, op. cit.*, p. 9 y nota 1, p. 22). En 1968 fueron publicados en la editorial Cramer treinta poemas de Marc Chagall ilustrados con veinticuatro xilografías originales en color realizadas por el pintor. Los poemas escritos en yidish o en ruso, fueron traducidos al francés por Philippe Jacottet, según una primera versión del profesor Moshè Lazar, completada por Assia Lasaigne.

19. R. Alberti: “París-Chagall”, en *El País*. Domingo 12 de mayo de 1985. (El pintor había fallecido en el mes de marzo).

20. Las velas del *Sabbat* que se colocan sobre la mesa de la cena, las encienden las mujeres. Las niñas y las mujeres solteras encienden una vela, las mujeres casadas, dos. Primero encienden las hijas y a continuación las madres. Tras el encendido, se tapan los ojos con las manos para a continuación colocarlas alrededor de las llamas realizando tres movimientos circulares. Finalmente, se recita la Bendición.
21. B. Chagall, M. Chagall: *Burning Lights*. Schocken Books. Nueva York, 1946. *Lumières allumées*. Gallimard. París, 1973.
22. M. Chagall, *op. cit.*, pp. 35, 49, 50.
23. I. F. Walter y R. Metzger: *Chagall 1887-1985. La pintura como poesía*. Evengreen. Bonn, 1996, p. 78.
24. En algunas traducciones de la Biblia el término *shofar* se ha sustituido por trompeta o por cuerno.
25. *Los Apóstoles* es la primera parte de una trilogía que debía abarcar la historia de los apóstoles desde que Jesús los llamó hasta la institución de la Iglesia. La segunda parte, *El reino*, se estrenó también en Birmingham, tres años más tarde, pero la tercera parte no llegó a estrenarse a pesar de que, tras la muerte de Elgar, se encontraron notas para el libreto y bastante avanzada la música. Todo el texto de la trilogía está sacado del Antiguo y del Nuevo Testamento.
26. G. D. Perednik: *Violín a cuestras. Encrucijadas históricas del pueblo judío*. Editorial Universidad ORT, Uruguay, 2008, p. 7 (también *on line*). En este libro, el autor hace una reflexión sobre la crónica de adversidades que nunca lograron quebrar la férrea voluntad del pueblo de Israel a través de treinta y dos momentos cruciales de la historia.
27. Esta obra fue seleccionada junto con otras de estudiantes de la escuela Svanseva, para la exposición que tuvo lugar en la sede de la revista *Apollon*, en 1910. (J. Baal-Teshuva, *op. cit.*, p. 24).
28. M. Chagall, *op. cit.*, p. 28.
29. *Ibid.*, p. 24.
30. *Ibid.*, p. 48.
31. A. Kuprin: *Gambrinus and others stories*. Books for Libraries Press. Freeport, Nueva York, 1970; A I Kouprine, B. G. Guerney: *Gambrinus*. Ressenouvenances. Coeuvres, 2009.
32. J. Baal-Teshuva, *op. cit.*, p.158.
33. *Ibid.*, p. 159.

34. Extr. de *Ibid*, p. 166. Véase el catálogo de la exposición *Marc Chagall. Le Ballet. L'Opéra*. Niza. Musée national Message biblique Marc Chagall. Julio-Octubre 1995.

35. *Le travail du peintre* (“El trabajo del pintor”), obra comentada en el estudio de *Mujer con mandolina* de Georges Braque. Siglo XX. Pintura Francesa. Apartado La Música y lo Humano.

DATOS BIOGRÁFICOS

Moïche Zakharovitch Chagalov, a quien conocemos como Marc Chagall (nombre que adoptaría cuando en 1911 llegó a París), nació el 7 de julio de 1887, a las afueras de Vitebsk, ciudad situada en la confluencia de los ríos Vitsba y Duiná, donde se asentaba un *shtetl*¹.

Lo primero que vieron mis ojos fue un abrevadero.

Sencillo, cuadrado, medio hueco, casi oval. Un abrevadero de mercado. Cuando estaba dentro, lo ocupaba totalmente.

No me acuerdo ya -¿fue mi madre quien me lo contó?- pero en el mismo instante en que nací, en una casita cercana a la carretera en las afueras de Vitebsk, detrás de una cárcel estalló un gran incendio.

La ciudad estaba en llamas, el barrio de los pobres judíos.

Se llevaron la cama y el colchón, a la madre y su bebé a sus pies, a un lugar seguro al otro lado de la ciudad.

Pero, ante todo, yo nací muerto.

No quise vivir. Imaginaos una burbuja blanca que no quiere vivir. Como si la hubieran atestado de cuadros de Chagall.

La pincharon con alfileres, la metieron en un cubo de agua. Al final se queja con un leve piar.

Esencialmente, yo nací muerto².

Moïche Zakharovitch nace en una casa humilde (algunos años después su padre comprará otra casa, aunque modesta, pero construida en piedra y con tres casas pequeñas de madera alrededor de un patio, en la orilla derecha del Duiná, cerca de la estación del tren y de la iglesia de madera del siglo XVII.

Chagall es el mayor de los nueve hijos de Sahar y de Feiga-Ita Segal. Su padre trabajaba en un almacén de arenques e iba todas las mañanas temprano a la sinagoga a rezar y a desempeñar pequeños trabajos. El abuelo del pintor era preceptor y cantor en la misma sinagoga. Su abuelo materno vivía en la población cercana de Lyozno, donde ejercía el oficio de carnicero. Su madre regentaba una pequeña tienda de comestibles.

De niño, Chagall asiste a la escuela primaria judía (*Jeder*) del *shtetl*, donde recibe clases de violín y canto. Continuando sus estudios en Vitebsk donde las clases se impartían en ruso.

En 1906, tras finalizar los estudios generales, ingresa en la escuela del pintor Yehuda Pen (Iouri Pen):

*Me acordé enseguida de que en alguna parte de la ciudad había visto, así es, una gran pancarta parecida a la de las tiendas: “Escuela de pintura y de dibujo del pintor Pen”. Pensé: “La suerte está echada. Ya sólo me falta entrar en la escuela, y así me convertiré en artista*³*.*

Fuera como fuera, mi padre me dió las monedas de cinco rublos y estuve aprendiendo durante dos meses escasos, en la escuela de Pen, en Vitebsk. (...)

¿Dónde están los bocetos sobre grandes telas que colgaban encima de la cama de mamá: aguaderos, casitas, linternas, y procesiones en las colinas?

Se ve que como eran telas resistentes las pusieron en el suelo como si fueran alfombras. ¡Qué bonito!

Hay que secarse los pies. Acaban de limpiar el parquet.

Mis hermanas creían que los cuadros estaban hechos expresamente para eso, sobre todo cuando están pintados sobre grandes telas. (...) Me gusta Pen. Veo su figura temblorosa.

*Pervive en mi memoria como mi padre. A menudo, cuando pienso en las calles desiertas de mi ciudad aparece ora aquí, ora allá*⁴*. En otro momento de sus memorias explica el pintor el rechazo que su familia, como el resto de la comunidad judía, sentía por el oficio de pintor:*

El tío Israel se sienta siempre en el mismo lugar de la sinagoga, con los brazos inclinados hacia atrás. (...) A mi tío le da miedo darme la mano. Dicen que soy pintor.

¿Y si lo dibujara a él?

Dios no lo permite. Pecado. (...)

Todavía tengo otro tío, Zussy, es peluqueo el único de Lyozno (...) cuando le hice el retrato y se lo regalé, echó un vistazo al lienzo, y a la vez que se miraba al espejo, se quedó un instante pensativo y me dijo:

*“Pues no, ¡guárdalo!”*⁵*.*

Mientras acude a las clases de Pen, Chagall aprende el oficio de retocador con el fotógrafo Miestcaninoff, pero este trabajo le desagrada enormemente. En el taller de Pen traba amistad con un condiscípulo, Viktor Mekler. Con él partirá en el invierno de 1906-1907 hacia San Petersburgo. Para poder residir en la gran ciudad, los judíos necesitaban un permiso que se concede sólo a unos pocos; los que trabajan para

organismos del gobierno y a algunos empleados de los comerciantes rusos que residen en la provincia⁶.

Por recomendación de Pen, Chagall vuelve a trabajar como retocador con el fotógrafo Jaffe y entra como aprendiz en un taller de rótulos. Conocerá al abogado y mecenas Grigory Avramovitch Goldberg que finge contratarlo como sirviente. Consigue entrar en la escuela creada por la Sociedad Imperial para la Protección de las Bellas Artes que dirige Nicolái Roerich quien logra que prorroguen al joven artista el servicio militar y más adelante que se lo dispensen.

Chagall consigue una modesta beca como recompensa de sus trabajos que han destacado en la escuela de Roerich.

En San Peetersburgo tendrá ocasión de conocer a varios coleccionistas y mecenas, entre ellos a Maxim Vináver, diputado en la Duma, abogado, editor y uno de los primeros compradores de la obra de Chagall. Con una recomendación de Léopold Sev, cuñado de Vináver, se presenta ante Léon Bakst, profesor de la escuela Zvántseva donde será admitido al inicio del curso 1909-1910. Dicha escuela abrirá un nuevo capítulo en la vida y en la obra de Chagall. Allí conocerá la gran diversidad de las nuevas tendencias artísticas de principios de siglo, además de disfrutar del ambiente nuevo e independiente que reina en Zvántseva. Bakst contará con él para la realización de las escenografías y el vestuario de los ballets de Diaghilev. Del 20 de abril al 20 de mayo de 1910 se celebra una exposición una exposición con los trabajos de los alumnos de la escuela, exposición que se convertiría en un manifiesto del “nuevo arte” el pintor expone por primera vez tres cuadros, *La boda rusa* (1909. Zúrich. Colección G. Bührle), *El muerto* (1908. París. Musée national d’art moderne. Centre Georges Pompidou), y el hoy desaparecido *Campesino comiendo*.

En otoño de 1909, su amiga Thea Brachmann, que será su modelo en *Desnudo rojo de pie* (1909. Colección particular) le presenta a una estudiante de historia, literatura y filosofía, llamada Bella Rosenfeld, que desde entonces se convertirá en el gran amor de su vida, y con la que se casará seis años más tarde.

Bakst abandona San Petersburgo para trasladarse a París y dedicarse por completo a los ballets de Diaghilev.

Chagall sueña con que también para él ha llegado el momento de salir de Rusia.

Gracias a una beca de cuatro años que le concede Vináver (que recibirá en agradecimiento algunas de las primeras obras y varios dibujos de Chagall, entre los que está *La boda rusa*), el joven pintor va a conseguir su sueño.

En *Ma vie* el pintor dejó escrito que había llegado a París en agosto de 1910, llevando consigo las telas y dibujos que había realizado hasta esa fecha. Sin embargo, hace poco tiempo, gracias a la correspondencia que Chagall mantuvo con su amigo Alexandr Romm y a una fotografía del pintor tomada en Vitebsk, en septiembre de 1910, se ha demostrado que llegó a París en mayo de 1911⁷.

Tras viajar cuatro días en tren atravesando toda Europa el joven pintor llega a la Gare du Nord y se instala, provisionalmente, en un pequeño apartamento cerca de otra estación, la de Montparnasse, que le alquila el pintor Ehrenburg, pariente del escritor Ilyá Ehrenburg. A los dos días de llegar visita el Salon d'Automne quedando impresionado ante la nueva pintura francesa.

El compañero que iba conmigo (se trataba de Viktor Mekler), me había avisado de que era imposible recorrer todo el Salón en un sólo día. Él, por ejemplo, cada vez que lo visitaba, salía de allí exhausto. Compadeciéndome de él en el fondo de mi corazón y siguiendo mi propio método, atravesé corriendo las salas del principio, como si me persiguiera un torrente y me precipité en las salas principales.

Así reservaba fuerzas.

Me metí en el corazón de la pintura francesa de 1910.

*Me aferré a ella*⁸.

En las obras de los artistas franceses, Chagall descubre un mundo de formas y colores totalmente nuevo y, poco a poco, irá asimilando entusiasmado los últimos lenguajes artísticos.

También acudirá muy pronto a dos de las academias más renombradas de la capital: “La Palette” donde enseñan Le Fauconnier (cuya esposa rusa resultará para Chagall y para otros artistas rusos, un aspecto importante a tener en cuenta a la hora de asistir a esta academia), y Dunoyer de Segonzac, y a “La Grande Chaumière” donde practica el dibujo de desnudos.

Pero serán, sin duda, las visitas a museos, especialmente al Louvre, y a galerías y salones, la parte fundamental de la nueva etapa que acababa de emprender.

*En París, me parecía que lo descubría todo, en particular el arte del oficio. (...) Ninguna academia me hubiera dado todo lo que descubrí en las exposiciones de París, en sus escaparates y en sus museos*⁹.

A finales de 1910, Chagall conoce al matrimonio Delaunay (la esposa, Sonia, es rusa), y también a Gleizes, de la Fresnaye, Léger, Marcoussis y a muchos otros artistas con los que se reunirá y participará en discusiones sobre los movimientos cubista y futurista.

En el invierno de 1911-1912, Chagall se traslada al edificio conocido como “La Ruche” (La Colmena), una construcción de forma octogonal en el passage de Dantzig, muy cerca del matadero de Vaugirard, que constaba de ciento cuarenta estudios cuyo precio de alquiler era bastante económico. Artista y escritores procedentes de todo el mundo. Allí tendrá como vecinos, además de algunos de los artistas anteriormente citados, a Alexander Archipenko, Moshe Kogan, Ossip Zadkine, y Jacques Lipchitz, también a Jean Metzinger y al poeta Blaise Cendrars André Solmon. (También vivió en “La Ruche”, aunque por poco tiempo, Vladímir Ilich Uliánov, más conocido como Lenin)¹⁰. Blaise Cendrars hablaba perfectamente ruso, pues había vivido una larga temporada en San Petersburgo, por lo que muy pronto se convirtió en uno de los mejores amigos de Chagall: ambos tenían la misma edad. En 1919, el poeta publicó *Dix-neuf poèmes élastiques*, en este poemario aparecen dos poemas, escritos en 1913 que dedicó a Chagall, en uno de ellos titulado “Atelier” (Taller) describe física y metafóricamente “La Ruche”; el segundo, “Portrait” (Retrato), describe al pintor y su manera de trabajar. En 1912, Chagall es admitido en el Salon des Indépendants, y en el Salon d’Automme gracias a la intervención de Delaunay, Le Fauconnier y del escultor Moshe Kogan. Con estas exposiciones, el artista conseguirá el reconocimiento y apoyo de Guillaume Apollinaire.

Su amistad con poetas y escritores se hace cada vez más estrecha. Ese mismo año realiza un gran cuadro de clara influencia cubista, abierto a múltiples interpretaciones e incluso a una lectura cabalística *Homenaje a Apollinaire* (1911-1912. Eindhoven. Stedelijk Van Abbemuseum), que no sólo se lo dedica únicamente a él, sino también, como queda reflejado en el cuadro en torno a un corazón que podríamos calificar de cursi, a Blaise Cendrars, Herwarth Walden y Ricciotto Canudo. También pinta el retrato de otro poeta, *El poeta Mazin* (1911-1912. París. Musée national d’art moderne. Centre Georges Pompidou). Y *Las tres y media (El poeta)*. (1911. Filadelfia. Philadelphia Museum of Art) en el que Chagall ha representado la verde cabeza del poeta al revés. Serán los poetas los que primero comprendieran el mundo de Chagall, sus extrañas imágenes, sus metáforas, sus ensoñaciones, sus recuerdos. Chagall el pintor – Chagall el poeta. Henry Miller le definiría como “el poeta con alas de pintor”.

Durante 1913 y 1914 continúa participando en el Salon des Indépendants. En abril de este último año, Herwarth Walden organiza en su galería “Der Sturm” (La Tormenta) la primera exposición del artista en Berlín, en la que exhibe 40 cuadros y 160 obras en papel. El pintor tiene previsto continuar viaje hasta Vitebsk donde piensa quedarse poco tiempo. Su pasaporte tiene validez para tres meses. El estallido de la Primera Mundial le impedirá volver a París

El reencuentro con Bella va a significar un hito en la obra de Chagall. De su relación amorosa surgirán numerosos cuadros plagados de ternura.

Contraen matrimonio el 25 de julio de 1915 y tras un corto viaje de novios se instalan en el campo. En otoño se trasladan a Petrogrado donde Jakob Rosenfeld, hermano de Bella, le consigue a Chagall un puesto en el Ministerio de la Guerra, en sustitución del servicio militar que tenía pendiente. En esa época el pintor conocerá a algunos de los más relevantes escritores y poetas rusos entre ellos a Sergéi Esenin, Vladímir Maiakovski y Boris Pasternak. Expone en repetidas ocasiones; en 1916 participa en la exposición del grupo “Jota de Diamantes” y en 1917 en la de “Pinturas y Esculturas de Artistas Judíos”.

El 18 de mayo de 1916 nace su hija Ida. Ese año ilustra dos obras de la literatura yidish y dos relatos en verso. Viaja a Vitebsk para estar unas semanas al lado de su familia.

Con la Revolución de Octubre, Chagall y todos los judíos que viven en Rusia conseguirán la plena ciudadanía. La amistad del artista con el ministro Anatoli Lunacharsky del recién creado Ministerio de la Cultura y de las Artes, le facilitará su nombramiento como responsable del departamento de Bellas Artes. Pero Bella le convence para que no se dedique a la política. Regresan a Vitebsk y se quedan a vivir en casa de los padres de Bella.

La primera monografía de Chagall escrita por Efrós y Tugendhold, se publica en 1918. En agosto de ese año, el artista presenta a Lunacharsky un proyecto para crear una academia de Bellas Artes en Vitebsk. Al poco tiempo Chagall recibe el nombramiento de comisario y bajo su responsabilidad quedan las escuelas de arte, los museos, la organización de exposiciones, conferencias, etc., en la ciudad y en la región de Vitebsk. Con motivo de la celebración del primer aniversario de la Revolución de Octubre, el pintor moviliza a artistas y artesanos para decorar la ciudad con arcos de triunfo, guirnaldas y banderas, además de una gran profusión de motivos chagallianos.

El 28 de enero de 1919, se inaugura la Escuela de Bellas Artes de Vitebsk. Algo más tarde se crean también talleres de arte comunitarios que llegarán a reunir cerca de seiscientos alumnos, y se llevará la enseñanza del dibujo a las escuelas primarias. Chagall ha conseguido reclutar como profesores para la Escuela de Bellas Artes a El Lissitzky, quien insistirá en que Kazimir Malévich también forme parte de la escuela, Iván Puni y su mujer Xenia, así como su primer maestro Yehuda Pen¹¹.

En la primavera de ese año, el Gobierno organiza la Primera Exposición Oficial de Arte Revolucionario en el Palacio de Invierno de Leningrado, en la que Chagall expone veinticuatro obras.

El ambiente en la escuela que dirige Chagall se radicalizará al cabo de un tiempo. Al regreso de un viaje de trabajo, el pintor se encontrará con el centro tomado por Malévich y sus seguidores, el grupo Unovis.

Un día que estaba de viaje para traerles, como de costumbre, pan, colores y dinero, todos aquellos profesores se sublevaron e incitaron a mis alumnos a la rebelión.

¡Que Dios me perdone!

Y, con el apoyo de todos aquellos a los que yo había acogido y asegurado pan y trabajo, elaboraron un decreto por el que se decidía mi expulsión de la escuela en un plazo de veinticuatro horas.

En cuanto me fui, se tranquilizaron enseguida.

No había nadie más contra quien luchar. Tras apropiarse de todos los bienes de la academia, y hasta de los cuadros que yo había comprado y pagado a cuenta del Estado, con la intención de fundar un museo en Vitebsk se dispersaron, dejando la escuela y los alumnos a su suerte¹².

En 1920, Chagall no le quedaría más remedio que renunciar a su cargo. Malévich cambió el nombre de Escuela de Bellas Artes por el de Academia Suprematista.

El pintor y su familia se trasladan a Moscú donde empieza a colaborar con el Teatro de Arte Judío en la realización de decorados y vestuarios. Durante un tiempo, se dedica a la decoración de las paredes de la sala de cámara que se conocerá con el nombre de “la caja de Chagall”. Esas pinturas, que más tarde son trasladadas a otra sala más grande, en el verano de 1921 se exponen separadas en nueve secciones: *La Música*; *La Danza*; *El Teatro*; *La Literatura*; *El banquete de boda*; *El amor en escena*; *El techo*; y el telón de boca.

La situación económica de Chagall no pasa por buen momento. La comida escasea.

Sin dinero. No lo necesitábamos: no había nada que comprar.

Me dan unas raciones y las arrastro por la helada carretera, como un ovillo de alas blancas, mezcladas con carne cruda, roja y huesuda.

¿Qué hacer? Media vaca entera. Un saco entero de harina: ¿vivan los ratones!

Me gustaban los arenques, ¿pero cada día arenques!

Me gustaba la “kasha” de mijo. ¡Pero cada día!

Y luego, necesitábamos para el bebé un pedazo de mantequilla, de leche.

Mi mujer se lleva sus joyas al mercado de Sucharevka, pero el mercado está rodeado y los milicianos la detienen.

“En nombre de Dios, les suplica, dejadme marchar. Mi bebé está solo en casa. Únicamente intento cambiar mis anillos por un cuarto de mantequilla”¹³.

El Narkompros (Comisariado Popular de Educación), propone al pintor una nueva tarea consistente en enseñar dibujo y pintura en Malachovka, en las colonias de niños huérfanos de guerra, a cien kilómetros de Moscú.

El Narkompros me invita, en calidad de profesor, a las colonias de niños de la “III Internacional” y a las de Malachovka .

Estas colonias agrupaban a unos cincuenta niños, todos huérfanos, educados por buenos maestros, que soñaban en poner en práctica los métodos de pedagogía más avanzados.

Esos niños eran los más desgraciados de los huérfanos.

A todos los acababan de abandonar en la calle, atizados por el látigo de los bandidos, aterrados por el destello del puñal que había degollado a sus padres. Ensordecidos por el silbido de las balas y el estruendo de los cristales rotos, oían todavía el tintinear de las plegarias celestiales de sus padres y sus madres. Habían visto cómo arrancaban con brutalidad las barbas del padre, como destripaban a sus hermanas, violadas deprisa.

Cubiertos con harapos, tiritando de frío y de hambre, vagaban por las ciudades, se agarraban a los topes de los trenes hasta que finalmente se los llevaban –a un millar entre tantos otros- a los asilos infantiles.

Y aquí los tengo, delante de mí.

Distribuidos en distintas casa de campo, sólo se reunían para estudiar. (...)

Enseñaba arte a estos pobres infelices.

Con los pies descalzos, con poca ropa, cada uno quería gritar más fuerte que el otro y resonaba por todas partes: “¡Camarada Chagall!...”

Sus ojos no querían o no podían sonreír.

*Los quería. Dibujaban. Se arrojaban sobre los colores como las bestias sobre la carne*¹⁴.

Al cabo de un año, Chagall regresa a Moscú.

Se ha dado cuenta de que para él no hay futuro en Rusia.

Acaba su autobiografía diciendo:

Estos cinco años hierven en mi alma.

He adelgazado. Incluso tengo hambre.

Tengo ganas de veros de nuevo G(leizes), C(endrars), P(icasso). Estoy cansado.

Volveré con mi mujer, mi hija.

Me tumbaré a vuestro lado.

Y, quizás, Europa me querrá y, con ella, mi Rusia.

*(Moscú, 1922)*¹⁵.

En 1937, el pintor se convertirá en ciudadano francés.

Chagall no regresó a Rusia hasta 1973, invitado por la ministra de cultura, Yekaterina Alexeievna Furzeva, con motivo de la exposición de litografías que le dedicó la Galería Tretiakov. La ocasión fue aprovechada para que firmase los lienzos del Teatro de Arte Judío que el museo ruso había conservado. Después de más de cincuenta años, pudo reencontrarse con dos de sus hermanas. Visitó también Leningrado pero no quiso viajar a Vitebsk. No quiso volver a ver su ciudad. Las imágenes que habían permanecido en su recuerdo y que tantas veces plasmaría en sus cuadros, eran las únicas que quería conservar.

Durante un larguísimo período, en su país natal estuvo prohibido estudiar su obra además de ser ignorado por la crítica rusa. (En la Gran Enciclopedia Soviética tan sólo figuraba junto a su nombre: “Pintor francés y artista gráfico”).

Hubo que esperar a la llegada de Mijaíl Gorbachov y al “glasnost” para que se produjese un cambio radical. En septiembre de 1987, coincidiendo con el centenario del nacimiento del artista, se celebró una gran exposición a la que acudió gente del país que tuvo que hacer cola para entrar desde un día antes¹⁶.

A comienzos del verano de 1922, Anatoli Lunacharski y Jurgis Baltrusaitis, embajador de Lituania en Moscú, le ayudan a salir de Rusia con el argumento de participar en una

exposición, junto con otros artistas judíos, en Berlín. El pintor llevará consigo todas las obras de las que dispone; el embajador lituano facilita que se envíen por valija diplomática. El artista viaja solo. Debido a una caída de Bella, ésta y su hija tendrán que permanecer en Moscú y se reunirán con él al cabo de un tiempo.

Al llegar a Berlín e intentar recuperar las 150 obras que había dejado allí, ocho años atrás. Sólo recupera tres óleos y diez aguadas. Herwarth Walden le informa de que el importe de las que consiguió vender se ha devaluado debido a la alta tasa de inflación por la que atraviesa Alemania.

Chagall comienza a escribir sus memorias (*Ma vie*) en yidish, con el título *Mi propio mundo* y se las dedica a “Rembrandt, Cézanne, mi madre, mi esposa”. Casi al mismo tiempo, realiza veinte aguafuertes para ilustrarlas por encargo del galerista y editor alemán Paul Cassirer. Las memorias no se publicarán hasta 1931, en París, traducidas al francés por Bella.

En agosto de 1923, la familia consigue el visado para viajar a Francia: el 1 de septiembre llegan a París, donde le espera al pintor la desagradable sorpresa de comprobar que también habían desaparecido las obras que había dejado en su taller de *La Ruche*. Al año siguiente de su llegada presenta una retrospectiva con 122 obras en la galería Barbazanges-Hodebert, donde conocerá a un joven André Malraux que va a tener una importante influencia en su vida a partir de la década de 1940. En 1922, la galería Reinhart de Nueva York, había organizado la primera exposición individual del artista en Estados Unidos.

Durante cerca de tres años, para recuperar su pasado artístico, Chagall trabajará en réplicas y variantes de sus obras juveniles.

Por encargo de Ambroise Vollard realiza las ilustraciones para *Las almas muertas* de Gogol. A lo largo de los seis años siguientes sigue realizando ilustraciones para Vollard entre las que se encuentran las treinta aguadas para las *Fábulas* de La Fontaine. Ilustra también *Los siete pecados capitales* de Jean Giraudoux y *Maternidad* de Marcel Arland. En 1927 Vollard le encarga 19 grandes aguadas sobre el circo. Por ello, pasan juntos muchas tarde en el *Cirque d'Hiver*.

A través de Vollard conocerá a Bonnard, Vlaminck, y Maillol, también al director de la revista *Cahiers d'art*, Christian Zervos, que más tarde le invitará a su casa donde coincidirá con Picasso.

Ese mismo año de 1927, Chagall firma un contrato con la galería parisina Bernheim-Jeune que le garantiza unos importantes ingresos.

Chagall descubre en París las películas de Charles Chaplin, al que considerará su equivalente en el mundo del séptimo arte; el pintor piensa que el actor trata de hacer lo mismo que él a través de su pintura.

A partir de 1925, comienza a pintar paisajes de diferentes regiones francesas: L'île Bréhat (Bretaña), Île d'Adam (L'Oise), Mont Chauvet, los Pirineos, la Costa Azul. Viaja con amigos especialmente los Delaunay.

Pasa dos veranos en Céret; parte de los inviernos, en los Alpes de Saboya.

La venta de cuadros a importantes coleccionistas como Solomon R. Guggenheim le va a permitir comprarse a finales de 1929, una casa gran casa en París, Villa Montmorency.

El desastre financiero de Wall Street tendrá como consecuencia la recesión de su contrato con Bernheim-Jeune. Los únicos ingresos, modestos, que tiene asegurados son los procedentes de sus trabajos para Vollard.

Invitado por el alcalde de Tel Aviv, Chagall, acompañado por su esposa y su hija, viaja en abril de 1931 a Palestina donde se quedará cerca de tres meses a fin de inspirarse para llevar a cabo otro proyecto de Vollard, las ilustraciones de la Biblia. A su vuelta a París, realiza los primeros aguafuertes pero no los terminará hasta casi veinticinco años después¹⁷.

En 1934, su hija Ida, que tiene dieciocho años, se casa con el también muy joven abogado Michel Rapaport, nombre que cambiará algunos años después por el de Michel Gorday (Gordes había sido el último lugar donde había vivido la pareja antes de marcharse a Estados Unidos)¹⁸.

Ida se volvería a casar en enero de 1952 (el mismo año en que Stalin ordenó liquidar a Itzik Feiffer), con el historiador del arte Franz Meyer, quien tres años después sería nombrado director de la Kunsthalle de Berna. También lo será del Kunstmuseum de Basilea, de 1962 a 1980. El matrimonio tuvo tres hijos: Piet, Meret y Bella¹⁹.

Durante el verano de 1935, Marc y Bella, acompañados por varios amigos pintores y escritores, viajan a España y visitan Tossa de Mar, donde Chagall retrata a su hija (*Ida en Tossa*. 1935. Colección privada), Barcelona, Madrid y Toledo (Las pinturas del Greco le dejarán una profunda impresión).

En París, especialmente en 1936, el pintor frecuenta el *Café de Flore* donde coincide con Picasso al que ya había conocido en casa de Zervos. Chagall, a finales de ese año, se traslada a un nuevo taller, cerca del Trocadéro, donde coincidirá varias veces con el español que está trabajando en el *Guernica*. Chagall en ese momento lo hace en *La*

revolución y en *Crucifixión blanca*, por lo que se podría hablar de un paralelismo entre ellos a la hora de expresar el horror de la guerra. Sin embargo, las relaciones personales entre ambos serán siempre bastante tensas. Si bien, Chagall admiraba a Picasso y Picasso admiraba a Chagall. En 1914, poco antes de volver a Rusia, Chagall realizó un dibujo a tinta china, *Pensando en Picasso* (1914. París. Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou). Muchos años después, el año que comenzó a escribir *Ma vie*, pintó una extraña acuarela que tituló *Basta de Picasso* (1921. Boston. Colección particular. Cortesía de Pucker Gallerie). Al regresar de Estados Unidos y tras establecerse en el sur de Francia, Chagall coincidiría con frecuencia con Picasso en los talleres Madoura, en Vallauris. Durante una cena, surgió una violenta discusión entre ambos lo que precipitó su ruptura definitiva. Nunca más volvieron a hablarse. Desde entonces, Chagall se referirá siempre a Picasso con el apelativo de “el español”²⁰.

Con motivo de su primera exposición en Ámsterdam, en 1939, Chagall tiene oportunidad de visitar sus museos y estudiar la obra de su admirado Rembrandt. Un año después, en la Kunsthalle de Mannheim, se celebra la exposición “Bolchevismo Cultural”. Amparados en este acontecimiento, los nazis quemarán públicamente varias obras de Chagall. En 1937, habían ordenado retirar todas las obras de Chagall de los museos alemanes; de las cincuenta y nueve obras confiscadas, tres fueron presentadas en la exposición *Entartete Kunst* (“Arte degenerado”. Múnich, Haus der Kunst, 1937). En 1936, el pintor, acompañado de su esposa, había realizado un viaje a Vilna (la actual capital de Lituania por entonces formaba parte de Polonia), invitado a la inauguración del Instituto de Cultura Judía. Ya pudo entonces comprobar la amenaza que se cernía sobre la población judía.

Chagall comenzaría a preocuparse por su posible detención.

En 1939, sintiéndose perseguido, decidió trasladarse a Saint Dyé-sur-Loire. Tal como ha relatado su nieta Meret Meyer, Chagall recogió sus cuadros de su taller de París y tras separar las telas de los bastidores con ayuda de su hija Ida, se los llevó en un taxi hasta Saint Dyé-sur-Loire, ante el temor del avance de las tropas alemanas que ya habían invadido los Países Bajos y amenazaban la seguridad del norte de Francia²¹.

Siguiendo los consejos de su amigo, el escultor y pintor André Lothes (quien ayudaría a numerosos artistas a lo largo de toda la Ocupación, ocultándoles en su casa de Mirmande, en la Drôme). Chagall y su familia se trasladan el 10 de mayo de 1940, a Gordes, en los montes de Vaucluse, donde compra una casa grande y destartada que

había albergado un antiguo colegio católico. Marc, Bella e Ida viajaron una última vez a Saint Dyé para recoger las obras del artista y trasladarlas en camión hasta Gordes.

En el invierno de 1940-1941, Varian Fry, responsable del American Relief Center en Marsella, y el cónsul general de Estados Unidos en dicha ciudad, entregan al artista una invitación del Museum of Modern Art de Nueva York, que les permitirá abandonar Europa. En Nueva York se encontrarían con Fernand Léger, André Breton y el filósofo Jacques Maritain entre otros, y allí conocerán a André Masson, Piet Mondrian y al marchante Pierre Matisse, hijo de Henri Matisse que será su representante en Estados Unidos. Con el diseño de la escenografía y el vestuario del ballet *Aleko* conseguirá su primer gran éxito primero en México y a continuación en Nueva York, al que seguirá la nueva producción de *El pájaro de fuego*. Al mismo tiempo, trabaja en obras comenzadas al otro lado del Atlántico.

La familia pasa temporadas en Cranberry Lake, al norte del estado de Nueva York. Durante el verano de 1944, pocos días antes de regresar a Nueva York, Bella sufre una infección vírica. La llevan inmediatamente a un hospital donde fallece a los dos días, el 2 de septiembre. Chagall quedará enormemente afectado. Durante nueve meses no será capaz de seguir trabajando, únicamente se dedica a ilustrar las memorias que Bella acababa de terminar (*Lumières allumées y Première rencontre*). En su taller, los cuadros están vueltos hacia la pared²².

Una vez más, Chagall tendrá que volver a reconstruir su vida.

Tras vivir unos meses con su hija, va retomando poco a poco fuerzas para continuar. Ida contratará a una mujer joven, casada, Virginia Haggard, que habla francés, para que se ocupe de su padre. Durante siete años será la compañera de Chagall y la madre de su hijo David, nacido el 22 de junio de 1946, en High-Falls, en los montes Catskill, al noreste del estado de Nueva York, donde el pintor había comprado una cabaña para instalarse con Virginia. David será inscrito con el apellido del marido de su madre: Mc Neil. La relación se romperá bruscamente en 1951, al conocer Virginia al fotógrafo belga Charles Leirens, por el que abandonó a Chagall, llevándose con ella al pequeño David. (Virginia, tras divorciarse de su marido se casará con Leirens el 14 de mayo de 1952. Chagall, lo hará con Valentina -Vava- Brodsky el 12 de julio, en Clairefontaine, Rambouillet).

El Museum of Modern Art de Nueva York organiza, en abril de 1946, una gran retrospectiva en la que presenta obras del pintor realizadas a lo largo de más de cuarenta años; en septiembre, se exhiben en el Art Institute de Chicago.

En mayo de ese mismo año, Chagall vuelve a París. Acabada la guerra, se abre de nuevo el Musée national d'art moderne con una gran exposición del artista a cuya inauguración asistirá el propio Chagall.

Durante décadas se seguirán organizando numerosas exposiciones en las principales capitales de todo el mundo.

Tras haber permanecido tres meses en París, retorna a High-Falls para trabajar en unos grandes *gouaches* de los que surgirán las primeras litografías en color para *Noches árabes* editado por Kurt Wolff.

Chagall, Virginia y su hijo, se instalan definitivamente a Francia en 1948. Se establecen en Orgeval cerca de Saint-Germain-en-Laye, que pronto se convierte en lugar de reunión de escritores artistas y marchantes de arte. Uno de estos últimos es Aimé Maeght, que será en adelante su representante en Francia.

Chagall termina las ilustraciones de *Las almas muertas* de Nikolái Gogol, las *Fábulas* de La Fontaine, *La Biblia* y *El circo*, trabajos que había abandonado a causa de la guerra y de la muerte de Vollard. Finalmente Tériade publica estas obras en 1948, 1949, 1956 y 1967, respectivamente.

El artista ha comenzado a realizar sus primeras cerámicas en el taller de alfarería Madoura, en Vallaurius. Allí coincidirá con Picasso. Las anécdotas que se han escrito sobre su competitividad no han dejado de sucederse. David McNeil, que por entonces tendría unos siete años, cuenta lo siguiente en su libro²³:

“...una niña pasaba una y otra vez sin parar por delante del taller donde ``trabajábamos`` (...) papá me pidió que hiciese lo mismo en el otro taller: ``Dime lo que está fabricando`` o ``¿Qué tierra utiliza?``. La niña (Paloma Picasso) y yo éramos espías a merced de dos de los creadores más importantes de este siglo”²⁴.

Chagall expondrá por primera vez sus cerámicas en marzo de 1950, en la galería Maeght de París.

La cerámica le conduciría finalmente a abordar la escultura.

En el taller de Fernand Mourlot, donde realiza su primera litografía, conoce a Charles Sorlier al que confiará a partir de entonces todas sus obras gráficas.

Viaja a Israel por primera vez en 1951, para inaugurar una retrospectiva que se presenta en Jerusalén, Haifa y Tel Aviv. Ese año, también visita la catedral de Chartres para estudiar los vitrales medievales. El verano lo pasará en Gordes, en la misma casa en la que vivió con Bella años atrás. Al cabo de poco tiempo, tendrá que afrontar el abandono

de Virginia pero, por medio de su hija, conocerá a la rusa Valentina Brodsky, con la que se casará en mayo de 1952.

Un especial encargo serán los decorados y el vestuario de una nueva producción del ballet de Maurice Ravel *Dafnis y Cloe* que, en esta ocasión, se presentaría en la Ópera de París, el 8 de julio de 1958. (A la “première” asistieron el Rey de Bélgica y el Presidente de la República Francesa)²⁵.

Tériade le encargará más tarde que ilustre la pastoril historia. Con cuarenta y dos *gouaches* del artista, *Dafnis y Cloe* se publica en París, en 1961.

Para “bucear” en el amoroso y hasta casi erótico relato, Chagall planeó su viaje de novios a Grecia, visitando Delfos, Atenas y pasando unos días en la isla de Poros. Dos años después el matrimonio volverá a realizar de un viaje por Grecia y por Italia.

En 1955, el pintor comienza a trabajar en la serie *Mensaje Bíblico* que concluirá en 1966, y donará al Estado francés tras su exposición en el Louvre en 1967, a condición de que se cree un museo para acogerla.

Chagall conoce en 1958, al maestro vidriero Charles Mark, que dirige los célebres talleres Simon de Reims, y comienza a trabajar en los cartones para las vidrieras del ábside norte de la catedral de Saint-Étienne de Metz. Durante los siguientes años no dejará de entregarse a esta tarea. Diseñará las vidrieras de la sinagoga del Centro Médico de la Universidad Hebrea *Hadassah* de Jerusalén, para cuya inauguración viajará a Jerusalén en 1962 (los bocetos se mostrarían ese mismo año en el Musée des Arts Décoratifs de París, y más tarde en Nueva York, en el Museum of Modern Art. En Ginebra, ese año, se presenta en el museo Rath la exposición *Chagall y la Bible*.

En 1964, realiza otras dos vidrieras: *El buen samaritano*, para la Unión Church de Tarrytown en Nueva York, y *La paz*, dedicada a la memoria de Dag Hammarskjöld en el edificio de las Naciones Unidas, a cuya inauguración, el 17 septiembre de ese año, asiste Chagall.

Marc y Vava, en la primavera de 1966, se instalan en Saint- Paul de Vence, donde dos años antes se había creado la Fundación Maeght, para la que el pintor realiza un gran mosaico en el muro exterior de la biblioteca.

Al año siguiente, el artista concluye *El mensaje de Ulises*, un mosaico monumental para la Facultad de Derecho de la Universidad de Niza, ciudad en la que, en 1969, se pondrá la primera piedra del Musée National Message Biblique Marc Chagall, para el que realizará un gran mosaico: *El carro de Elías*, así como las vidrieras para la sala de

conciertos del museo que quedará inaugurado el 7 de julio de 1973, día del 86 cumpleaños de Chagall.

En 1970, con la presencia también del artista, se habían inaugurado en Zúrich, las vidrieras del coro de la iglesia de la antigua abadía de Nuestra Señora (*Fraumünster*). En 1974, las del coro central de la catedral de Notre-Dame de Reims, y en 1975, *La Paz*, para la Chapelle des Cordeliers de Sarrebourg, población situada en la región de Lorena. (Esta excepcional vidriera, de doce metros de altura, es la más grande de todas las que diseñó Chagall).

Entre 1973 hasta 1984, Marc Chagall realiza otras nueve vidrieras para la iglesia de Saint-Estephan de Maguncia que representan escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento. En octubre de 1978, se inaugura la destinada a la catedral de Chichester, al sur de Inglaterra. Al año siguiente, con ocasión del bicentenario de la independencia de Estados Unidos, se inauguran tres vidrieras en el Art Institute de Chicago: las *America Windows*; y en 1982, las de la Chapelle de Notre-Dame du Saillant, en Le Saillant de Voutezac, pueblecito medieval en la verde región de Limousine. De julio a octubre de 1984, el Musée National Message Biblique Marc Chagall de Niza, expondrá los diseños de estas vidrieras además de esculturas de los años 1957 a 1984.

Chagall, durante casi quince años, no sólo diseña vidrieras, también mosaicos y tres grandes tapices murales para el nuevo edificio de la Kneset (Parlamento israelí). El pintor, en 1969, viajaría de nuevo a Jerusalén, para estar presente en la inauguración. En 1974 acude, así mismo, a la inauguración de su gran mosaico *Las cuatro estaciones*, creado para el First National City Bank de Chicago. La ciudad le depara un recibimiento triunfal. Otro de sus mosaicos es el diseñado en 1976, para la capilla de Sainte-Roseline en Les Arcs (departamento de Var).

De diciembre de 1969 a marzo de 1970, tiene lugar en París, en el Grand Palais, la retrospectiva más importante de Chagall hasta la fecha: *Hommage à Marc Chagall*. La muestra reúne cuatrocientas setenta y cuatro obras del artista. Casi simultáneamente (de enero a marzo), la Bibliothèque Nationale de París exhibe una retrospectiva de su obra gráfica.

En la década de 1970, se intensifican sus trabajos litográficos. Los realizados para *La Odisea* de Homero, se publicarán en 2 volúmenes, en 1974 y 1975. También realiza cincuenta litografías para *La tempestad* de Shakespeare, y cincuenta aguafuertes para *Et sur la terre* (Así en la tierra) de André Malraux, que en 1977 publicará Maeght.

Dos exposiciones que muestra estas obras gráficas, se presentarán en el Albertinum de Dresde y en el Kupferstich Kabinett de Berlín Oriental.

Pero Chagall no dejará de pintar cuadros de gran tamaño con asuntos míticos y bíblicos.

En octubre de 1976, Chagall viaja de nuevo a Florencia para hacer donación al museo de los Uffizi de un autorretrato de 1945, y en junio de 1978 para inaugurar una exposición de sus obras en el Palazzo Pitti.

El Presidente de la República Francesa, Valéry Giscard d'Estaing, el 1 de enero de 1977, le hace entrega de la gran cruz de la Legión de Honor. Giscard d'Estaing inaugurará en octubre, una exposición de Chagall en el Louvre. Es la primera vez que en este museo se presenta una exposición de un artista todavía vivo. Ese mismo año el artista viaja otra vez a Jerusalén para asistir a su nombramiento de hijo adoptivo de la ciudad.

Las exposiciones por todo el mundo se suceden a lo largo de estos años. En 1963, se celebran dos retrospectivas del artista en Japón, en el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio y en el Museo Municipal de Arte, en Kioto.

En 1979, la galería Pierre Matisse expone obras realizadas de 1975 a 1978. *Los salmos de David* se presentan en 1978 en la Galería Patrick Cramer de Ginebra, y al año siguiente, en el Musée National Message Biblique Marc Chagall de Niza.

Dos amplias retrospectivas fueron exhibidas en el Moderna Museet de Estocolmo y en el Louisiana Museum of Art de Humleback.

El Musée national d'art moderne de Paris, en 1984, organizó una exposición de sus trabajos sobre papel. Chagall viaja por última vez a la capital francesa para estar presente en la inauguración.

La última gran retrospectiva de Marc Chagall, tendrá lugar en 1985, en la Royal Academy de Londres que será llevada al Philadelphia Museum of Art.

Pese a su avanzada edad, el artista seguía trabajando todos los días, especialmente en litografías, pero su fuerza vital comenzaba a declinar.

Marc Chagall murió el 28 marzo de 1985 en su casa de Saint-Paul de Vence.

Entre las personalidades presentes en su entierro se encontraban el ministro francés de Cultura, Jack Lang, y el ministro francés de Asuntos Exteriores, Roland Dumas; el embajador de Israel en Francia; el consejero cultural de la Embajada de la URSS en París; Jacqueline, la viuda de Pablo Picasso; y numerosos artistas de todo el mundo.

A pesar de ser judío, su mujer, Veva, quiso que fuera enterrado en el cementerio católico de Saint-Paul, bajo una lápida en forma de cruz.

Ante la insistencia de la hija del artista, fue entonado el *Kaddish* (oración fúnebre judía), al final de la ceremonia.

Pensamos que en su lápida podría haber figurado el título de una canción en yidish que explicaría de qué manera pasó por la vida Chagall: *Dos lebn iz nisht mer vi a jolem, ober mer mich nit oif*. (“La vida no es más que un sueño, pero no me despertéis”)²⁶.

NOTAS

1. Vitebsk está situada al noroeste de Bielorrusia, aunque en aquella época, pertenecía a la Rusia zarista. Tanto en esta ciudad como en otras de la Rusia Blanca (a diferencia de San Petersburgo y Moscú), los habitantes de origen judío tenían derecho a la ciudadanía, pero sus actividades estaban controladas. (M. Meyer “Biografía” en Catálogo de la exposición *Marc Chagall. Tradiciones judías*. Madrid. Fundación Juan March. Enero-Abril 1999, p. 131). En 1791, la zarina Catalina la Grande estableció la Zona de Asentamiento, como única área en la que era permitido a los judíos asentarse. A lo largo de noventa y cinco años, cerca de cinco millones y medio de judíos se habían establecido en la zona, que incluía lo que hoy es Lituania, Bielorrusia, Polonia, Moldavia, Ucrania y partes occidentales de Rusia. No obstante, varias ciudades situadas dentro de la Zona de Residencia estaban excluidas de la misma. A un pequeño número de judíos cualificados se les permitía vivir fuera de esta zona. Durante la Segunda Guerra Mundial, toda la antigua área estuvo bajo el dominio de la Alemania Nazi en el Frente Oriental, siendo focos de exterminación masiva por parte de los autodenominados *Einsatzgruppen* (Grupos operacionales), uno de los grandes planes para el exterminio de judíos como parte del Holocausto.

2. M. Chagall: *Mi vida*. Acantilado. Barcelona 2012, pp. 7, 8.

3. *Ibid.*, p. 68

4. *Ibid.*, pp. 74, 75.

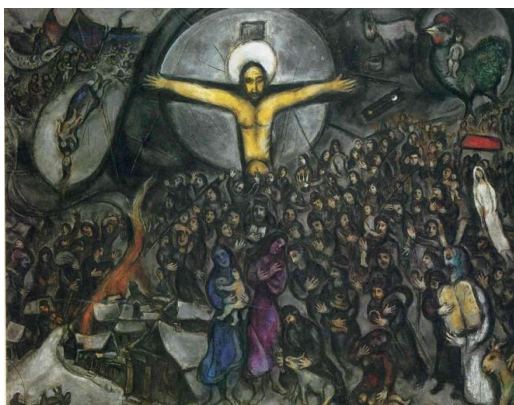
5. *Ibid.*, p. 30.

6. “La tradición iconoclasta se mantenía en efecto en las clases populares del medio rural o en las de la pequeña burguesía. Los círculos judíos urbanos, por su parte, se hallaban ya considerablemente integrados. Tanto en San Petersburgo como en Moscú se había formado una burguesía judía compuesta por abogados, médicos, comerciantes, intelectuales, artistas... Pero esta clase, que rompía de alguna manera con el modo de vida tradicional, no era bien vista por los judíos ortodoxos”. (S. Forestier “El color verde del Arca”, en Catálogo de la exposición *Marc Chagall. Tradiciones judías*. Madrid. Fundación Juan March. Enero-Abril 1999, p. 13).

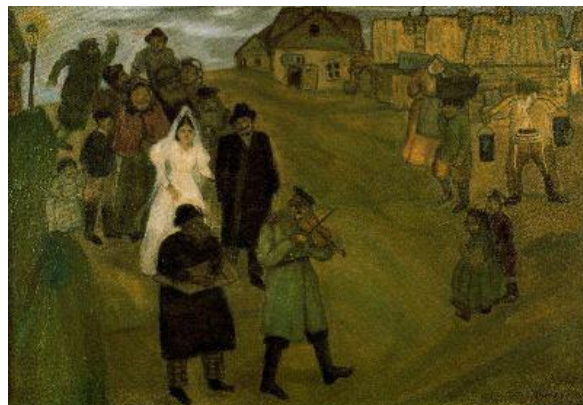
7. A. Lampe: “Polifonías parisienses. Marc Chagall de 1911 a 1914”, en Catálogo de la exposición *Chagall*. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza. Febrero-Mayo 2012, p. 61, extr. de Y. A. Bruk: “Marc Chagall school”, en Catálogo de la exposición *Marc Chagall. “Bonjour, La Patrie!”*. Moscú. Galería Estatal Tetriakov.

8. M. Chagall, *op. cit.*, p. 125.
9. *Ibid*, pp., 124, 125.
10. J. Baal-Teshuva: *Marc Chagall 1887-1985*. Taschen. Madrid, 2008, p. 41.
11. Véase, C. Le Foll: *L'école artistique de Vitebsk, 1897-1923: éveil et rayonnement autour de Pen, Chagall et Malevitch*. L'Harmattan. Paris, 2002.
12. M. Chagall, *op. cit.*, pp. 177, 178.
13. *Ibid*, p. 194.
14. *Ibid*, pp. 208-210.
15. *Ibid*, p. 216.
16. E. Selezneva: "Las fuentes rusas de la obra de Chagall", en Catálogo de la exposición *Chagall, op. cit.*, pp. 43, 44.
17. A la muerte de Vollard, en 1939, Chagall sólo había terminado 66 de las 106 láminas previstas; no retomará este proyecto hasta 1952. La obra se publicará en 1956, en Tériade.
18. Michel aceptó en Nueva York el trabajo que le ofreció Pierre Lazareff como locutor de radio de habla francesa en *La Voz de América*, con la esperanza de que sus padres pudieran escucharle en Francia. El matrimonio se romperá tras tener Ida un "affaire" en 1943, con el escritor y poeta Itzik Feiffer, que acababa de llegar de Rusia. (J. Wulschlager: *Chagall*. Alfred A. Knopf. Nueva York, 2008, p. 410).
19. Franz Meyer es autor del libro: *Marc Chagall. Life and Works*. Thames and Hudson. Londres, 1964.
20. J. Baal-Teshuva, *op. cit.*, pp. 184, 185, 188.
21. Meret Meyer redactó una biografía de su abuelo que fue incluida en el libro de Pierre Schneider: *Chagall à travers le siècle*. Flammarion. París, 1995, que ha recogido, traducida al español, el Catálogo de la exposición *Marc Chagall. Tradiciones judías, op. cit.*, pp. 228-235.
22. *Marc Chagall. Tradiciones judías, op. cit.*, p. 146.
23. D. McNeil: *Quelques pas dans les pas d'un ange: récits*. Gallimard. París, 2003; ed. en español: *Por la senda de un ángel*. El Cobre. Barcelona, 2005.
24. Incl. en *Chagall, op. cit.*, p. 313.
25. Véase, *L'Opéra de Paris* nº 17, 4ème trimestre, 1958, pp. 44, 45.
26. Véase Yiddish Sayings – Kehillat Israel.
(http://kehillatisrael.net/docs/yiddish/yiddish_pr.htm)

ILUSTRACIONES



1. *Éxodo*. Marc Chagall



2. *La boda rusa*. Marc Chagall



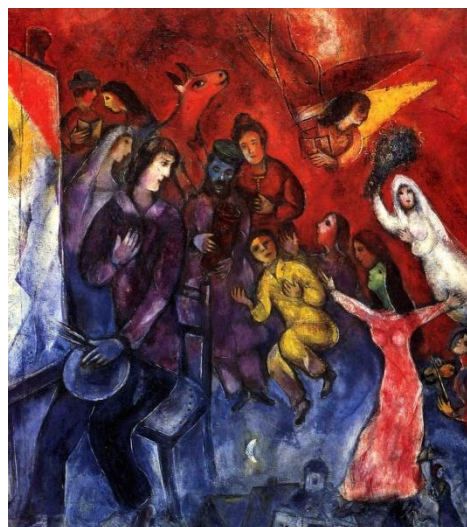
3. *La boda*. Marc Chagall (C. G. Pompidou)



4. *La boda*. Marc Chagall
(Galería Estatal Triakov)



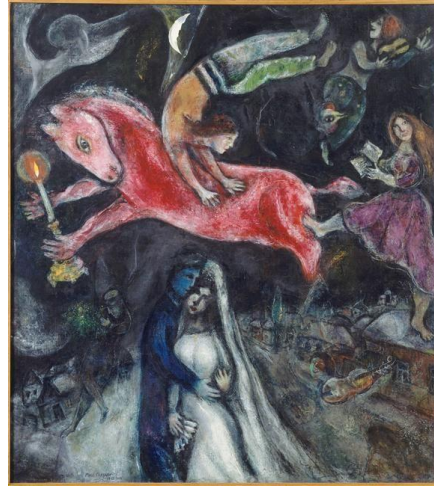
5. *La novia con la cara azul*. Marc Chagall



6. *La aparición de la familia del artista*.
Marc Chagall



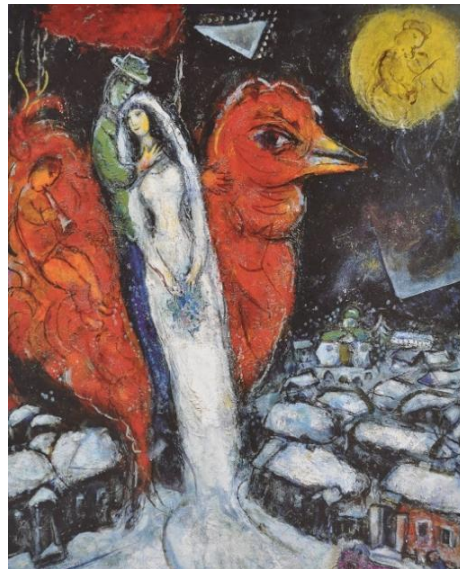
7. Los novios de la Torre Eiffel. Marc Chagall



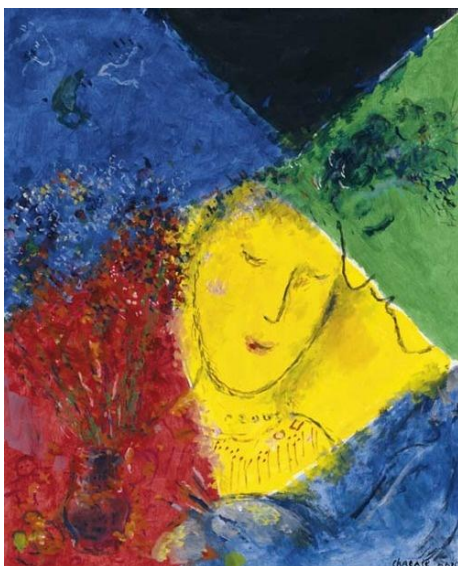
8. El caballo rojo. Marc Chagall



9. Los recién casados con gallo.
Marc Chagall



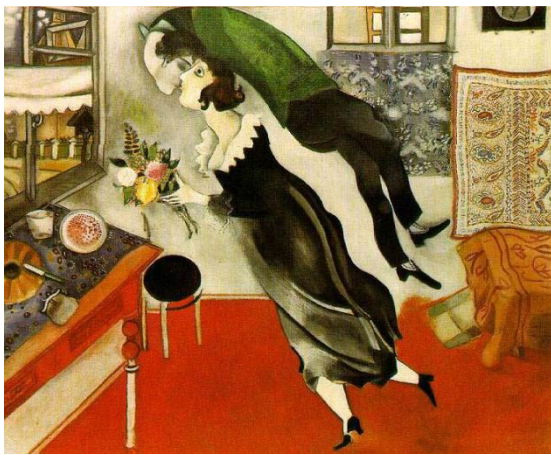
10. Los amantes con gallo rojo. Marc Chagall



11. La cara amarilla. Marc Chagall



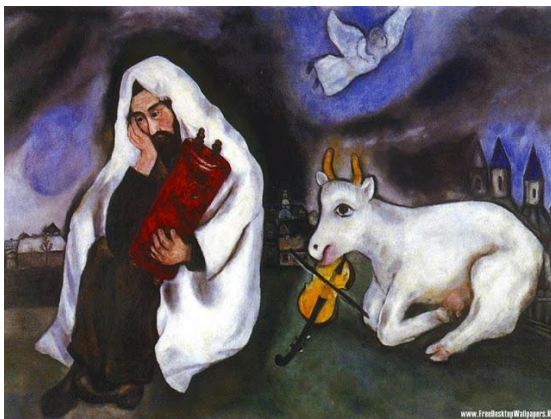
12. El payaso violinista en el circo.
Marc Chagall



13. *El cumpleaños*. Marc Chagall



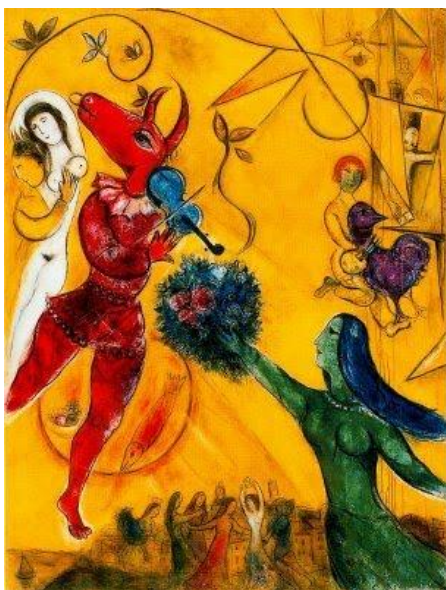
14. *El sillón de la novia*. Marc Chagall



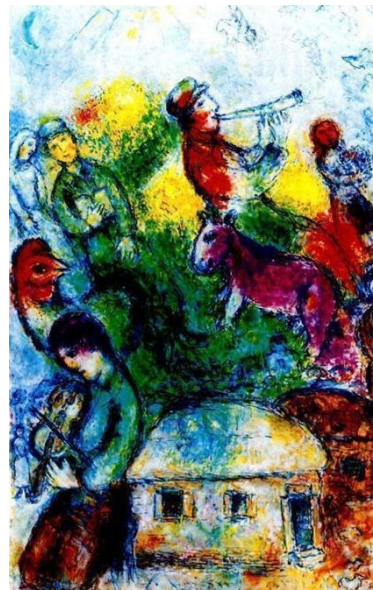
15. *Soledad*. Marc Chagall



16. *Yo y la aldea*. Marc Chagall



17. *La-Danza*. Marc Chagall



18. *Cuerno de carnero*. Marc Chagall



19. *El violinista verde*. Marc Chagall



20. *El violinista*. Marc Chagall



21. *El muerto*. Marc Chagall



22. *El violinista azul*. Marc Chagall



23. *Concierto azul*. Marc Chagall



24. *El violinista*. Marc Chagall.

CONCLUSIONES

La colección Thyssen-Bornemisza, repartida entre el Museo Thyssen de Madrid y el Museo Nacional de Arte de Cataluña de Barcelona, nos ha permitido realizar este amplio estudio iconográfico y en algunas casos, iconológico, de los elementos musicales contenidos en cincuenta de sus cuadros.

Los ejemplos hallados, correspondientes a un período de siete siglos: desde el siglo XIV al siglo XX, nos han dado la oportunidad de reflexionar sobre la naturaleza y función de la música en distintas épocas, así como la forma de ser expresada por cuarenta y siete artistas de ocho países.

La distribución en tres apartados nos ha ayudado a diferenciar las diferentes funciones de la música y a comprender la pluralidad de su naturaleza.

En La Música y lo Divino hemos incluido los asuntos religiosos y mitológicos.

En La Música y lo Humano hemos recogido retratos o escenas en las que se está interpretando música.

En La Música y lo Simbólico, los instrumentos acompañan a otros asuntos desempeñando un papel metafórico o forman parte de un símbolo,

Son veintidós obras las que pertenecen al apartado La Música y lo Divino, de las cuales, dieciocho, contienen asuntos religiosos y cuatro, asuntos mitológicos.

En los cuadros de contenido religioso no podemos afirmar que se encuentre reflejada la música o los instrumentos de la época. El artista se ha servido de estos últimos únicamente como refuerzo de una atmósfera celestial o para subrayar una escena que alberga algún aspecto relacionado con las enseñanzas de la Iglesia. Así, nos hemos encontrado con un instrumento desfasado como es el pequeño órgano portátil que fra Angelico ha incluido en su *Virgen de la Humildad*.

El cuadro de tema religioso de época más avanzada es *Santa Cecilia* del taller de Bernardo Strozzi, realizado hacia 1624. Tras esta obra, en la colección Thyssen-Bornemisza ya no volvemos a encontrar representaciones de escenas religiosas que contengan instrumentos. Los ángeles músicos los hemos visto por última vez en la *Inmaculada Concepción* de El Greco (h. 1608-1614).

La fecha aproximada de *Santa Cecilia* (1625-1630) coincide con el momento en el que el violín, junto con los demás instrumentos de su familia, están alcanzando su máximo esplendor. Pero el taller de Strozzi o quizás el cliente lo ha pedido así, ha seguido prefiriendo representar a la santa con un instrumento de mayor trayectoria religiosa: el laúd. A Strozzi (o a su taller), sólo le interesaba resaltar que santa Cecilia es patrona de los músicos y por ello, sólo ha quedado reflejado en el lienzo un fragmento representativo del instrumento.

Sin embargo, Mattia Pretti, casi en el mismo momento (cuando Nicolò Amati, siguiendo la tradición familiar, está construyendo unos instrumentos de arco excepcionales), nos muestra en su *Concierto* un violín ya muy cercano a los instrumentos cremonenses.

En nuestro tiempo, no se plantea la diferenciación entre instrumentos “elevados” cuyos sonidos producen una música superior, culta y espiritual, y otros instrumentos “inferiores” con los que la sensualidad humana se deleita y afloran los instintos primitivos del hombre. Pero la mayoría de los artistas de finales de la Edad Media y del Renacimiento están influidos por esa dicotomía: por un lado, los instrumentos de cuerda, apolíneos, y por otro, los instrumentos de viento y percusión, dionisiacos. En las pinturas de asuntos religiosos de este período queda puesto de manifiesto el interés por resaltar ese aspecto. Tan solo flautas o gaitas en manos de los pastores aparecen en escenas de la Natividad.

En los cuadros con asuntos religiosos objeto de nuestro estudio, hemos podido comprobar que aparecen veinticinco instrumentos cordófonos, frente a once instrumentos de viento, incluidos en éstos cuatro órganos, dos de ellos portátiles, además de dos gaitas.

También nos ha parecido interesante (aunque contradictorio) comprobar que el órgano, instrumento eclesiástico secular, a pesar de tener su origen en la siringa o flauta de Pan, instrumento dionisiaco por excelencia, haya llegado a convertirse en exclusivo representante de la música religiosa.

Por otra parte, es posible que el descubrimiento de los textos de la Antigüedad por los hombres del Renacimiento motivase la infravaloración de los instrumentos de viento y de percusión, al relacionarlos con las celebraciones del mundo pagano.

El laúd, extendido por Europa durante los siglos IX y X, se va a convertir desde finales de la Edad Media y a lo largo de todo el Renacimiento, en el instrumento preferido de

los pintores para mostrarnos cómo podrían sonar las melodías celestiales.

En el período de máximo esplendor de la polifonía religiosa, los artistas no llevan a sus obras figuras o símbolos que puedan representar las evoluciones de las voces humanas en el entramado contrapuntístico. Era complicado incluir en esas escenas cantores que sin duda menguarían el protagonismo de la imagen sagrada que se representaba. El utilizar algún tipo de simbología que pudiera representar la música vocal, la única que permitía la iglesia, no parece haber sido una cuestión de interés ni para los pintores ni para sus patronos. Será el laúd o los instrumentos “tipo laúd”, la mayoría de las veces pulsados, y en ocasiones frotados, los que asumirán el papel de casi absolutos representantes de la música religiosa.

La originalidad la hemos encontrado, una vez más en El Greco. Nuestro artista ha puesto una flauta de pico en manos de un ángel en su *Inmaculada Concepción*, y en la *Encarnación* nos presenta, además de los casi inevitables laúd y arpa, dos instrumentos inesperados en una pintura religiosa, una espineta y un violón.

El arpa está presente en seis ocasiones, cinco de las cuales corresponden a escenas religiosas, demostrado así su potencial para interpretar música celestial. Estas escenas se extienden desde mediados del siglo XIV hasta comienzos del siglo XVII. Pero la sexta ocasión en que aparece, es para presentarse relegada a un segundo término, casi imperceptible, en el retrato de un aristócrata, el conde Grati pintado por Giuseppe Maria Crespi hacia 1720-1723.

Del siglo XVII, son siete las obras que pertenecen al apartado La Música y lo Divino. Entre ellas, sólo una, *Pan y Siringe* de Giovanni Agostino da Lodi (Pseudo Bocaccino) recoge una escena mitológica. El instrumento que aparece en esta tabla no es de viento ni de percusión, sino de cuerda: una viola *da braccio*. El hecho de que Da Lodi haya utilizado este tipo de instrumento, además de alejarse de la leyenda de Pan y Siringe, nos podría estar dando un indicio del cambio que en muy pocos años va a llegar desde Brescia, donde unos artesanos-músicos Gasparo di Bertoldi da Salò y su alumno Giovanni Paolo Maggini, preparan el nacimiento del violín y su familia.

Los instrumentos de percusión han sido representados a través de varios membranófonos, destacando especialmente en tres de las cuatro escenas mitológicas. Únicamente pandero o también pandero y pandereta aparecen en: la *Bacanal* de Giulio Carpioni, en *Baco y Ariadna* de Sebastiano Ricci y en la *Apoteosis de Hércules* de

Giovanni Domenico Tiepolo. En el apartado de La Música y lo Humano tenemos otro membranófono, el tambor, elegido en su faceta militar por Michiel Sweerts para sus *Soldados jugando a los dados*; por Jan Havisicks Steen para su *Boda campesina* donde, en manos de un niño, contribuye a la música “ambiental”; y por Nicolaes Maes en su faceta de juguete infantil para el *Tamborilero desobediente*.

En cuanto a los idiófonos, éstos se limitan a los crótalos que intervienen en la *Bacanal* de Giulio Carponi.

Ahora bien, los instrumentos de percusión no quedan limitados a las obras que acabamos de citar, pero es necesaria una mención aparte de los instrumentos que aparecen en el *Retrato de grupo con sir Elijah y lady Impey* de Johan Zoffany.

Esta obra nos ha permitido acercarnos no solo a la música y la danza de la India, sino también conocer un período de su historia y algo de su cultura y tradiciones. Hemos podido observar en este cuadro cómo han sido reunidos instrumentos europeos, como el violín, instrumentos extendidos por diversos países, como la guimbarda, el triángulo y los crótalos, e instrumentos autóctonos como el *tāmpūrā*, el *tablā* y la *kānjira*.

Pero el laúd que aparece en los cuadros del siglo XVII, también ha ofrecido a los artistas la oportunidad de representar la realidad musical de esa misma época en el campo de la música profana. Lo hará mostrando una música intimista, culta o doméstica, en donde la voz se ha retirado de tres o cuatro líneas melódicas para que el instrumento ocupe su puesto.

En algunos cuadros pertenecientes al apartado La Música y lo Humano, hemos encontrado una atmósfera sonora totalmente acorde con el momento en que se realizaron.

Entre los artistas estudiados, Lorenzo Costa, en el siglo XV, es el primero en plasmar en *La familia Bentivoglio* la manera de interpretar la música de su tiempo. Estamos a las puertas del *cinquecento* y la escena muestra el hermanamiento entre el cortesano que ejercía el patronazgo y sus protegidos; muestra, así mismo, la elevada educación artística de las familias nobles, el interés por la expresión de los sentimientos en la interpretación de la música vocal y la estrecha relación entre música y pintura.

En el siglo XVII, *Grupo de músicos* de Jacob van Loo es un ejemplo de las reuniones musicales que en las terrazas-jardines de mansiones o en interiores (en estos últimos ya no es tan patente el “status” de sus moradores) en donde llegan a interpretarse auténticos “concerti”. En las escenas representadas por los pintores holandeses, se trata casi

siempre de una reunión de amigos donde se está disfrutando no sólo con la música, también con la comida, la bebida y con manifestaciones amorosas más o menos explícitas.

El tratamiento de este asunto por el italiano Mattia Preti en *El Concierto*, es diferente. Preti nos muestra una escena teatral, forzada, pero en donde la contemporaneidad del instrumento es absoluta. El violín en esa década (1630-1640), ya se había convertido en el instrumento “divo” que canta y hace malabarismos en las partes solísticas de los conciertos. El pintor no nos muestra un ejemplar extraordinario, sino un instrumento más bien doméstico, de aficionado, y lo une a la voz; unión insólita, pues si la agilidad del violín es comparable a la de la voz humana, su timbre no empasta con ésta. Son dos timbres “divi” que tienden a destacar al mismo tiempo.

El retrato del *Conde Fulvio Grati* de Giuseppe Maria Crespi, al que nos hemos referido más arriba, recoge ese doble mensaje de los retratos de personajes importantes: por un lado, es el testimonio del alto nivel cultural de su propietario y, por otro, el de un objeto artístico y valioso que permite indicar la categoría social y la envidiable situación económica de su propietario. Este último aspecto es todavía más relevante puesto que el laúd que muestra orgullosamente el conde podría considerarse como una pieza antigua. Hace cerca de un siglo que se ha producido el ocaso del laúd; ningún compositor escribe ya para este instrumento que desaparecerá por completo en el despuntar del siglo XVIII, momento en que Crespi realiza el retrato del conde.

Los cordófonos punteados, emisores de sonidos cortos, tras una larga hegemonía han tenido que ceder su puesto a los cordófonos frotados, a los sonidos de larga duración, ahora con posibilidad de hacerse ligados, efecto que antes sólo podía conseguirse con el órgano. No obstante, tanto en Italia como en la Península Ibérica, y en algún otro país mediterráneo, se seguirá utilizando la técnica del punteo. En nuestro país será la guitarra la que no dejará de repartir sus sonidos entre la música popular, la folclórica y llegará a estar presente en la música culta.

En nuestro recorrido la guitarra aparece en el siglo XVIII, con quien quizá sea el pintor que mejor ha representado el modelo barroco, Jean-Antoine Watteau. A partir de entonces, los artistas no dejarán de reflejar este instrumento cuya trayectoria será ya imparable. Lamentablemente, no hemos tenido oportunidad, en el ámbito de la colección Thyssen-Bornemisza, de encontrarnos con este instrumento en el siglo XIX,

época en la que ha sido llevado al lienzo por muchísimos artistas.

En el siglo XX, hemos podido contar con las interpretaciones que del instrumento han hecho, con un lenguaje no figurativo, dos pintores españoles, Joan Miró y Salvador Dalí, y una pintora rusa, Liuvob Popova. En los tres casos, nos hemos decantado por indagar en la evolución del instrumento y en el interés que despertó entre compositores e intérpretes.

Retomamos el apartado de La Música y lo Divino para completar nuestras conclusiones respecto a las obras que contienen un asunto mitológico. Son cuatro las escenas y todas han salido de los pinceles de artistas italianos. Tres de ellas se refieren a historias relacionadas con Baco o con Pan. El cuadro *Pan y Siringe* de Giovanni Agostino da Lodi, como ya hemos avanzado, presenta una iconografía musical bastante peculiar. En Italia, a comienzos del *cinquecento* la música instrumental empezaba a abrirse camino emancipándose de la música vocal. Brescia alcanzaría gran fama como centro de construcción de laúdes y violas. En la segunda década del siglo XVI, cuando se cree que pudo ser pintada la tabla de Da Lodi, la familia Ategnati había alcanzado gran fama como constructores de órganos, laúdes y violas. Al lado de los sopranos de la familia de estas últimas, otro instrumento de arco se abría paso, la *lyra da braccio*. Al Pseudo Boccaccino le interesó mucho más incluir en su tabla un instrumento que le era familiar que el inevitable aerófono pastoril. Así, el cordófono que aparece en manos de Pan (o del sátiro) se ajusta totalmente a los instrumentos que podía haber en Italia en época del artista y rompe, al mismo tiempo, con la invariable adscripción de aerófonos y cordófonos a determinados asuntos, en los que parece que el artista debe someterse a un plan organológico previamente establecido.

El cuarto y último asunto mitológico, la *Apoteosis de Hércules* de Giovanni Domenico Tiepolo, da pie al pintor veneciano para incluir dos membranófonos, pandero y pandereta, y un aerófono, trompeta. Los dos primeros, instrumentos “dionisiacos”, tendrían relación con la parte terrenal de Hércules; la trompeta, aún siendo un aerófono, le ha sido concedido un valor superior, una simbología que le permite representar la fama y el paso a la posteridad.

Los cuadros en los que se ha considerado que la música estaba desligada de la interpretación directa por seres celestiales o terrenales, han sido incluidos en el apartado La Música y lo Simbólico. Cuando se ha tratado de un ser monstruoso como en *Las*

Tentaciones de san Antonio de Jan Wellens de Cock, lo hemos interpretado como símbolo de incitación al pecado. Así mismo, hemos incluido en este apartado los dos cobres de David Teniers II y Jan van Kessel, en los que los instrumentos han sido utilizados a modo de marco ornamental. Van Kessel ha presentado todo un despliegue de instrumentos (laúdes, cistros, “pochette”, violines, pandereta, flauta de pico, oboes o cornetas, timbales, tambor, además de unos seres cantores que también hemos querido incluir: pájaros).

Al apartado La Música y lo Simbólico pertenecen otras tres obras del siglo XX: *El bailarín* de David Bomberg en donde hemos querido suponer que mediante un lenguaje abstracto, el artista pudo haber evocado a un gran bailarín y representado sus pasos, desplazamientos y evoluciones.

La Arquitectura pictórica (Bodegón: Instrumentos) de Liubov Popova, nos ha parecido oportuno interpretarla como una naturaleza muerta a la que nos gustaría llamar “música rota”, pues de los fragmentos de una guitarra y de unos tubos de órgano pocas melodías cabe esperar.

La Virgen de la aldea de Marc Chagall reúne la totalidad de los planteamientos que habían sido propuestos, al presentarnos la música como partícipe del mundo divino, del humano y del simbólico. El *shofar* en manos de un ángel y el violín bajo la testuz de una vaca, son dos muestras del particular lenguaje onírico del artista.

Finalmente, los tres cuadros en que está representada la danza: *Fiesta campesina* de David Teniers II (siglo XVII), *Bailarina verde* de Edgard Degas (siglo XIX), y el ya citado *Bailarín* de David Bomberg (siglo XX), nos han dejado constancia, el primero de ellos, de la presencia de los bailes populares de las gentes sencillas permitiéndonos al mismo tiempo, reconocer no sólo las coreografías (copias más o menos “versionadas” de lo que fueron tiempo atrás las danzas de corte), sino también, aspectos sociales y comportamientos peculiares. Los otros dos, *Bailarina verde* y *El bailarín*, nos han dejado constancia de un mundo interdisciplinar donde se roza la anhelada idea de arte total mediante la unión de música, danza, artes plásticas y literatura.

El camino no está concluido.

Son muchísimos los museos en los que nos esperan sus colecciones para completar esta

visión de lo que ha supuesto en la pintura europea esa música callada. Esa música que nos atrae, nos hace reflexionar y nos lleva a descubrir tantas imbricaciones con nuestra historia, nuestras creencias, nuestros comportamientos, nuestra literatura; al mismo tiempo que nos muestra las peculiaridades de los diferentes países que hoy constituimos la Unión Europea.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W. *Teoría de la nueva música*. Akal. Madrid, 2003.
- AGRICOLA, M. *Musica instrumentalis deudsch*. (1529). Cambridge University Press. Cambridge. New York, 1994.
- ALBERSMEIR, F. J. *Cien años de Cine. Una historia del cine en cien películas 1945-1960*. Siglo XXI. México D.F. 1995.
- ALBERTI, A. *Los 8 nombres de Picasso y no digo más que lo que no digo*. Kairós. Barcelona, 1970.
- ALCARAZ, M. y DÍAZ, R. *La guitarra: Historia, organología y repertorio*. Ed. Club Universitario, San Vicente (Alicante), 2009.
- ALIVERTI, M. I. *La naissance de l'acteur moderne. L'acteur et son portrait au XVIII siècle*. Gallimard. París, 1998.
- ÁLVAREZ LOPERA J.y ALONSO ALONSO R. *El Greco y la Capilla Oballe*. Museo Nacional del Prado - Ministerio de Cultura. Madrid, 2004.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco*. Akal. Madrid, 2001.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. El retablo de Doña María de Aragón*. Editorial TF. Madrid, 2000.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. *El Greco. Estudio y catálogo*. Vol. I. Fundación de Apoyo al Arte Hispánico. Madrid, 2005; *El Greco. Estudio y catálogo*. Vol. II, t. 1. Fundación Arte Hispánico. Madrid, 2007.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. *Maestros Modernos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1994.
- ÁLVAREZ, R. *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media*. Tesis Doctoral 101/82. Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- AMBROSE K.; *Classical Dances and costumes of India*. A & C Black Publishers. Londres, 1983.
- ANDRÉS, R. *Diccionario de Instrumentos Musicales*. Península. Barcelona, 2001.

- ANGLÉS, H. *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, 4 vol. Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, Publicaciones de la sección de música. Barcelona, 1958.
- ANGULO, D. *Pintura del siglo XVII*. Colección *Ars Hispaniae*, tomo XV. Madrid, 1971.
- APOLLINAIRE, G. *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*. Ed. Pierre Cailler. Ginebra, 1950.
- APOLLINAIRE, G. *Oeuvres en prose complètes*. NRF, Gallimard. París, 1977.
- ARCHER M.; *India and British Portraiture 1770-1825*. Sotheby Parke Bernet. Londres-Nueva York, 1979.
- ARIÈS, Ph. y DUBY, G. *Historia de la vida privada*. Taurus. Madrid 2000.
- ARNADE, P. J. *Beggars, Iconoclasts, and Civic Patriots: the Political Culture of the Dutch Revolt*, Cornell University Press. Ithaca (Nueva York), 2008.
- ASIMOV, I. *Las palabras y los mitos*. Laia. Barcelona, 1965.
- BAAL-TESHUVA, J. *Marc Chagall 1887-1985*. Taschen. Madrid, 2008.
- BAILLOT P. *L'Art du Violon. Nouvelle Méthode dédiée à ses élèves*. Chez les fils de B. Schott. Maguncia y Amberes, 1834.
- BAINES, A. *Historia de los instrumentos musicales*. Taurus. Madrid, 1988.
- BAKS, P. H. *The 1000 Names of the Jew's harp*. The Thoughts Dispeller, Cahier-series nº 7. (on line).
- BARBIER P. *Histoire des castrats*. Grasset. Paris 1989.
- BARBIERI, F.y CEVESE, R. *Vicenza, ritratto di una città. Guida storico-artistica*. Angelo Colla editore-Banca Popolare di Vicenza. Vicenza, 2004.
- BAS DALÍ, L. *Los Dalí. Historia de una familia. Fotografías inéditas del álbum familiar*. Editorial Juventud. Barcelona, 2004.
- BATE, G. E. *And So Make a City Here. The Story of a Lost Heathland*. F. R. Hist. S. Thomasons. Hounslow. Londres, 1948.
- BAUDELAIRE, Ch. *Oeuvres complètes*. Ed. C. Pichois, 2 vol., Gallimard. Paris, 1975-1976.

- BAUSÁ, J. M. *Cuadros y pintores en el Museo de Prado*. Edit. Javier Morata. Madrid. 1946.
- BEAUMONT, C. W. *Breve Historia del Ballet*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1949.
- BEAUMONT, C. W. *Complete books of Ballets: A Guide to the Principal Ballets of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Putnam. Londres, 1937.
- BECKETT, J. *Blast: Vorticism, 1914–1918*. Ashgate Publishing. Farnham, Surrey. U. K. 2000.
- BELTING, H. y JEPHCOTT, E. *Likness and Presence: A History of the Image Before the era of Art*. University of Chicago Press. Chicago - Londres, 1994.
- BERGER, J. *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- BERK, J. y BANHAM, J. *Dictionary of Artist's Models*. Routledge. Londres, 2001.
- BERMUDO, J. *Declaración de Instrumentos*. Repr. en facs. de la edición de J. de Leò, impresor. Osuna, 1555 (*on line*).
- BERNARD, A. *Sacha Guitry. L'Age d'Homme*. Lausana, 2002.
- BEUCHERT, M. *Symbolick der Pflanzen*, Frankfurt am Maine. Leipzig 1995.
- BIERCE, A. *El Diccionario del Diablo*. Alianza. Madrid, 2011.
- BLACK, J. *Blasting the Future: Vorticism and the Avant-Garde in Britain 1910–20*. Philip Wilson Publishers. Londres, 2004.
- BLASCO IBÁÑEZ, V. *La catedral*. Red Ediciones. Barcelona, 2013.
- BLOCH V.y GUENNON, J. *Michiel Sweerts*. Éd. L. J. C. Boucher Gravenhage, 1968.
- BOCÁNGEL y UNZUETA, G. *Obras completas*. Universidad de Navarra, Pamplona; Iberoamericana, Madrid; Frankfurt am Main, Vervuert, 2000.
- BOERSMA, L. *0.10 The Last Futurist Exhibition of Painting*. 0.10 Publishers. Rotterdam, 1994.
- BONAVÍA-HUNT, N. A. *The Church organ*. William Reeves Bookseller Ltd. Londres, 1920.
- BOROBIA, M. *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Antigua*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 2009.

- BOSKOVITS, M. *Early Italian Painting 1290-1470: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Sotheby's Publications. Londres, 1990.
- BOURCIER, P. *Histoire de la Danse en Occident*, 2 vol. Éditions du Seuil, París, 1992
- BOWLT, J. E. y MISLER, N. *The Thyssen-Bornemisza Collection: twentieth-century Russian and East European painting*. Zwemmer. Londres, 1993.
- BOZAL, V. *Johannes Vermeer de Delft*. Tf. Editores. Madrid, 2002.
- BRAGARD, R. y DE HEN, F. J. *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*. Ed. de A. De Visscher. Vander S. A. Bruselas, 1973.
- BRASSAÏ. *Conversations avec Picasso*. Gallimard. París, 1964.
- BRENET, M. *Diccionario de la Música*. Iberia-Joaquín Gil editores. Barcelona, 1946.
- BROWN, C. M. *Isabella d'Este and Lorenzo de Pavia: documents for the history of art and culture in Renaissance Mantua*. Librairie Droz. Ginebra, 1982.
- BROWN, H. M. *Instrumental Music Printed Before 1600: a bibliography*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1965.
- BROWN, J. y ALONSO, R. *La Inmaculada de El Greco del Museo de Santa Cruz, Toledo*. Real Fundación de Toledo - Fiat Ibérica. Toledo, 1997.
- BRUNO, S. *Rembrandt et la peinture hollandaise du XVIIème siècle*. Le Figaro, París, 2008.
- BRYN-JULSON, Ph. y MATHEWS, P. *Inside Pierrot Lunaire: performing the Sprechstimme in Schoenberg's masterpiece*. The Scarecrow Pres. Lanham, Maryland. Toronto. Plymouth, 2009.
- BUCHANAN, C. M. *The Painted Girls*. Haper Perennial. Toronto - Riverhead Books. New York, 2014.
- BUCKLE, R. *Dhiaguilev*. Ed. Jean-Claude Lattès. Londres, 1979.
- BUCKLE, R. *Nijisky: a life of genius and madness*. Pegasus Books. Nueva York, 2012.
- BULFINCH, T. *Historia de dioses y héroes*. Montesinos. Barcelona, 2002.
- BUR, T. P. *The music of Toru Takemitsu*. Cambridge University Press, Londres, 2003.
- CABANNE, P. *El siglo de Picasso* 2 vol. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.

- CABANAS, P. *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*. Electa. Madrid, 2000.
- CAISSEGRAIN, G. y otros. *L'ABCdaire de Tiepolo*. Flammarion. Paris musées (s.f.).
- CALOSSE, J. A. *Miró*. Sirocco Ed. Londres, 2006.
- CALOSSE, J. A. *Picasso*. Parkstone International (formato electrónico, versión en español). Nueva York, 2011.
- CALVO SERRALLER, F. y otros. *Enciclopedia del Museo del Prado*. Fundación Amigos del Museo del Prado. Tf editores. Madrid, 2006.
- CAMBA, J. *Crónicas de viaje*. Fórcola. Madrid. 2014.
- Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1989.
- CANYAMERES, F. e IGLÈSIES, J. *La Dansarina Roseta Mauri: (1850-1923)*. Asociación de Estudios Reusenses. Reus, 1971.
- CARADEC, F. y WEILL, A. *Le Café-concert (1848-1914)*, Fayard. París, 2007.
- CARR, M. A. *After the Rite: Stravinsky's path to neoclassicism (1914-1925)*. Oxford University Press. Nueva York, 2014.
- CARREÑO, A. Biblioteca Castro. *Obras completas de Lope de Vega*. Fundación José Antonio de Castro. Madrid, 2004.
- CARRETERO SANTIAGO, A. *Historia de la Música y la Danza*. Educàlia. Valencia, 2011.
- CATULO, C. V. *Poesías*. Lumen. Barcelona, 1975.
- CAVAILLE-COLL, C. y E. *Aristide Cavaillé-Coll. Ses origines. Sa vie. Ses œuvres*. Fischbacher. París, 1929.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Real Academia de San Fernando. Madrid, 1800.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. *Obras M*. Aguilar. Madrid 1946.
- CETINA, G. de. *Sonetos y madrigales completos*. Cátedra. Madrid, 1981.
- CHACWICK, W. *Women, Art and Society*, Thames Hudson. Londres-Nueva York, 1990.

- CHAGALL, B. Chagall M. *Lumières allumées*. Gallimard. París, 1973.
- CHAGALL, B. *Primer encuentro*. Ada Korn Editora. Buenos Aires, 1968.
- CHAGALL, M. *Mi vida*. Acantilado. Barcelona, 2012.
- CHAGALL, M. *Poèmes*. Cramer editions. Ginebra, 1975.
- CHAMPEFLEURY. *Essai sur la vie et l'oeuvre des Le Nain, peintres Laonnois*. Ed. Fleury Ad. Chevergnny. Laon, 1850.
- CHAMPEFLEURY. *Les peintres de la Réalité sous Louis XIII, les frères Le Nain*. Veuve J. Renouard. Paris, 1862.
- CHARBONNIER, G. *Le Monologue du peintre*. Julliard. París, 1959.
- CHARLES, V. *Picasso*. Parkstone International. Nueva York, 2011.
- CHARLES, V. *Salvador Dalí*. Parkstone International. Nueva York, 2011.
- CHAZIN-BENNAHUM, J. *René Blum and the Ballets Russes. In Search of a Lost Life*. Oxford University Press. Oxford, 2011.
- CHÉJOV, A. *El violín de Rothschild y otros relatos*. Alianza. Madrid, 2003.
- CHIPP, H. B. *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal. Madrid 1995.
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1982.
- CLAIR, J. *Picasso érotique*. Prestel. París, 2001.
- CLARK, K. *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1995.
- CLAYTON, J. D. *Pierrot en Petrograd. Commedia dell'Arte. "Balagan" in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. MacGill-Queen's University Press. Québec, 1944.
- CLEEG, G. *Chiswick Past*. Historical Publications. Londres, 1995.
- CLERGUE, L. *Picasso mon ami*. Éditions Plume. Paris, 1993.
- COLE, A. *Perspectiva: guía visual de la teoría y la técnica desde el Renacimiento hasta el arte pop*. Blume. Barcelona, 1993.
- COLL LIGORA, J. *Mètode de tenora i tible*. Imp. Elzeviriana. Barcelona, 1965.

- COLOMER, F. *La mujer vestida de sol. Reflexiones sobre el cristianismo y el arte*. Encuentro. Madrid, 1992.
- COLONIA, F. de. *Tratado de canto mensural*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Oviedo, 1988.
- COOMARASWAMY, A. K. *Danza de Siva: Ensayos sobre Arte y Cultura India*. Siruela. Madrid, 2006.
- COOPER, D. *Picasso y el teatro*. Gustavo Gili. Barcelona, 1968.
- CORK, R. *David Bomberg*. Yale University Press. New Haven- Londres-, 1987.
- CORK, R. *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*. 2 vol. Gordon Fraser. Londres, 1976.
- COROMINAS, J. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid, 1991-2002.
- CORTÉS TOVAR, R. *Feminismo del pasado y del presente*. Ediciones Universitarias de Salamanca. Salamanca, 2000.
- COSSÍO, M. B. *El Greco*, 2 vols. Espasa Calpe. Madrid, 1983.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. DE. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez impresor del Rey N. S. Madrid, 1611, reed. Turner, Madrid 1979.
- COVARRUBIAS. S. de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez. Madrid, 1611. Reprod. facs. Turner D. L. Madrid, 1979.
- CREXELL, J. *Origen de la Bandera Independentista*. El Llamp (La Rella). Barcelona, 1984.
- CROFTON, I. y FRASSER, D. *A capella: diccionario de citas de la música y de los músicos*. Ed. Robinbook. Barcelona, 2001.
- CROW, T. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Akal. Madrid, 2002.
- CUENCA L. A. de, Nommick y Álvarez A. *Los Ballets Rusos de Diaghilev y España*. Centro de documentación de Música y Danza- INAEM. Granada, 2000.
- CUNNINGHAM, S. *Enciclopedia de cristales, gemas y metales mágicos*. Llewellyn Español. St. Paul. Minnesota, 1999.
- CURZON, H. de. *Mozart*. Tor. Buenos Aires, 1942.

- CUSA, N. de. *The Vision of God*. Frederick Ungar. Nueva York, 1960.
- DAGEN, Ph. *Picasso*. Hazan. París, 2008.
- DAHAN, R. *Charles Nodier: Colloque du deuxième centenaire*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon. Les Belles-Lettres. Paris, 1981.
- DAIX, P. *Braque avec Picasso*. Éditions de la Réunion des musées nationaux- Gran Palais. París, 2013.
- DAIX, P. *Dictionnaire Picasso*. R. Laffont. París, 1995.
- DAIX, P. *Histoire culturelle de l'art modern: Le XXe siècle*. Éditions Odile Jacob. París, 2000.
- DAIX, P.y ROSSELET, J. *Le Cubisme de Picasso, catalogue raisonné de l'oeuvre 1907-1916*. Ides et Calendes. Neuchâtel, 1979.
- DALÍ, A. M. *Salvador Dalí vist par la sevagermana*. Viena Edicions. Barcelona, 2012.
- DALÍ, S. *Confesiones inconfesables*. Bruguera. Barcelona, 1975.
- DALÍ, S. *Diario de un genio*. Tusquets. Barcelona, 1983.
- DALÍ, S. *El mito trágico del Ángelus de Millet*. Tusquets. Barcelona, 2004.
- DALÍ, S. *Los cornudos del arte moderno*. Tusquets. Barcelona, 2000.
- DALÍ, S. *Vida secreta de Salvador Dalí*. Editorial Antártica. Barcelona, 1993.
- DALRYMPLE, W. *White Mughals: love and betrayal in eighteenth-century India*. Flamingo. Londres, 2003.
- DANCHEV, A. *Georges Braque: a life*. Penguin. Londres, 2005.
- DANILES, J. *L'opera completa de Sebastiano Ricci*. Milán, 1976.
- DARIO FO. *Manuale minimo dell' attore*. Einaudi. Turín, 1987.
- DEBURAU, J. G. *Pantomimes de Gaspard et Ch. Debureau*. E. Dentu editeur. París, 1889.
- DECAUDIN, M. *Guillaume Apollinaire: Le Cubisme et L'Esprit Nouveau*. French & European Publications. Nueva York, 1969.
- DEGAS, E. *Huit sonnets d'Edgar Degas*. La Jeune Parque. París, 1946.
- DELBREIL, D. *Apollinaire et ses récits*. Didier. París, 1999.

- DELUME, C. *Méthodes et Traités Guitare. France 1600-1800*. Ed. A. Fuzeau Productions. Bressuire, 2004.
- DESCHARNES, R. *Salvador Dalí: The Work, The Man*. Harry N, Abrams. Nueva York, 1984.
- DESTAVILLE, E. *H.Esmée Bulnes: maestra incansable*. Balletin (sic) Dance Ediciones. Buenos Aires, 2010.
- DEVONYAR, J. *Degas et les danseuses. L'image en mouvement*. Skira Flammarion. Royal Academy of Arts. Londres, 2011.
- DÍAZ PADRÓN, M. *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII*. Museo del Prado. Madrid, 1995.
- DÍAZ PADRÓN, M. *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. Escuela Flamenca , siglo XVII*. Patronato Nacional de Museos. Madrid, 1975.
- DÍAZ PADRÓN, M. y ROYO VILLANOVA, M. *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*. Museo del Prado. Madrid, 1992.
- DICCIONARIO DE AUTORIDADES. Facsímil de la edición de la Real Academia Española. RAE. Madrid, 2013.
- DIDEROT, D. y d'ALAMBERT J. le R. *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné de Sciences, des Arts et des Métiers, Tome Septième*, (París, 1757).Gallimard. París, 2008.
- DILKE, E. *French Painters of the Eighteenth Century*. G. Bell and Sons, Londres 1899.
- DIRST, M. Ch. *Engaging Bach: the keyboard legacy from Marpurg to Mendelssohn*. Cambridge University Press. Nueva York, 2012.
- DOLMETSCH, M. *Dances of England and France. From 1450 to 1600*. Routledge and Kegan Paul Ltd., Londres, 1949.
- DOMINICI, B. de *Notizie della vita del cavaliere fra Mattia Preti, Scultori ed Architetti Napoletani*. Zefirino Micaleff. Malta, 1864.
- DOURNON-TAURELLE, G. J. W. *Les guimbardes du Musée de l'Homme*. Institut d'Ethnologie. Paris, 1978.
- DOWSON, E. *The Pierrot of the Minute*. (1897). CreateSpace. Lexington, 2012.
- DU PONT, P. *La verité sur Jacqueline et Pablo Picasso*. Cherche midi. París, 2007.

DUCHET- SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M. *La Biblia y los Santos. Guía iconográfica*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.

DUNCAN, I. *El arte de la danza y otros escritos*. Akal. Madrid, 2003.

DUPIN, J. *Selected Writings and Interviews*. Ed. M. Rowell. Londres, 1987.

DUPIN, J. *Joan Miró*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1993.

EIDAM, K. *La verdadera vida de Johan Sebastian Bach*. Siglo XXI. Madrid, 1999.

ELUARD, P. *Picasso à Antibes*. Ed. René Drouin. París, 1948.

ÉLUARD, P. *Voir: poèmes, peintures, dessins*. Éditions des Trois collines. Ginebra, París, 1948.

EPSTEI, L. J. *The Basic Beliefs of Judaism: A Twenty-first-Century Guide to a Timeless Tradition*. Janson Aronson. Plymouth, 2013.

ESPADA, R. *La danza española: su aprendizaje y conservación*. Esteban Sanz. Madrid, 1997.

FAUCONNIER, D. *Étude sur Guirellagues: Lettres portugaises*. Ellipses. París, 2005.

FAUSER, A. *Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair*. University of Rochester Press. Rochester (Nueva York), 2005.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. *Historia de la Música*. Historia 16. Madrid, 1997.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. *Programas iconográficos de la pintura barroca del siglo XVII*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2002.

FERNÁNDEZ VALBUENA, A. I. *La Comedia del Arte: Materiales escénicos. Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los Cómicos del Arte*. Biblioteca temática RESAD. Madrid, 2006.

FIERENS, P. *Les Nain*. Librairie Floury. París 1933.

FIERENSS, P. *L'Art Flamand*. Librairie Larousse. París, 1945.

FINGUERET, M. Y TOKER, E. *Las picardías de Hérshel*. Ediciones Colihue. Buenos Aires, 1991.

FLAM, D. *Matisse and Picasso: The history of their rivalry and friendship*. Icon Westview Press. Cambridge (Massachusetts), 2003.

- FOSSATI, P. *Valori plastici, 1918-22*, Giulio Einaudi. Turín, 1981.
- FOUCART, P. *La mort de J. B. Pater*, París, 1891.
- FOX, L. *The Jew's Harp. A comprehensive anthology*. Bucknell University Press, Lewisburg; Associated University Presses, Londres, 1988.
- FRANITS, W. *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting*. Yale University Press. Yale-Londres, 2004.
- FRY, V. *La lista negra. "Entregar cuando se solicite..."*. Confluencias Editorial. Aguadulce (Almería), 2015.
- GALANTE G. A. e SPINOSA N. *Guida sacra alla città di Napoli*. Società Editrice Napoletana. Nápoles, 1985.
- GALLICO, C. *Storia della Musica*. Edizioni di Torino. Torino, 1991.
- GANTEFÜHER-TRIER, A. y GROSENICK, U. *Cubismo*. Taschen. Colonia. (Los Ángeles), 2006.
- GARAFOLA, L. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press. New York, 1998.
- GARCÍA FELGUERA, M. S. *Antoine Watteau*. El arte y sus creadores. Historia 16. Madrid, 1993.
- GASKELL, I. *Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting: The Thyssen Bornemisza Collection*. Sotheby's. Londres, 1990.
- GASKELL, I. *Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Sotheby's Publications. Londres, 1989.
- GASSER, L. *La música contemporánea a través de la obra de Josep M^a Mestres-Quadreny*. Universidad de Oviedo. Oviedo, 1983.
- GAVOTY, B. *Alfred Cortot, biographie*, Buchet-Chastel. Paris, 2012.
- GENAILLE, R. *De Rubens a los surrealistas*. Ediciones Garriga. Barcelona, 1959.
- GIBSON, I. *Federico García Lorca. I. De Fuente Vaqueros a Nueva York, 1898-1929*. Grijalbo. Barcelona, 1985.
- GIBSON, I. *La vida excesiva de Salvador Dalí*. Empúries. Barcelona, 1998.
- GILOT, F. *Matisse and Picasso: a friendship in art*. Doubleday. Nueva York, 1990.

- GILOT, F. Y LAKE, C. *Life with Picasso*. New American Library. Nueva York, 1965.
- GINER, B. *Erik Satie. "Parade": chronique épistolaire d'une création*. Berg International. París, 2013.
- GIRARD, A. *Madame Picasso*. Harlequin. Mira. Ontario, 2014.
- GLEIZES, A. Y METZINGER, J. *Du Cubism*. Figuière. París, 1920.
- GLI STRUMENTI MUSICALI; DI OGNI EPOCA, DI OGNI PAESE. Diagram Group. Fabbri ed., Milán 1977 / RCS Libri & Grandi Opere, Milán, 1996.
- GOLDING, J. *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*. Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1988.
- GOLDMAN RUBIN, S. *Degas and the Dance. The Painter and the Petits Rats perfecting their Art*. Harry N. Abrahams, Publishers. Nueva York, 2002.
- GOLICZ, R. *The English Life of Louis-Napoleon Bonaparte*. Don Namor Press. Farnham, 2007.
- GÓMEZ MANRIQUE. *Canciones*. Cátedra. Madrid, 2003.
- GÓNGORA, L. *Antología poética*. Sociedad General Española de Librería. Madrid 1983.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A. *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao - Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2000.
- GONZÁLEZ, C. *La guitarra en la historia*. La Posada, Córdoba, 1998.
- GOURDET, G. *Les instruments à vent*. Press Universitaires de France. París, 1985.
- GRANT O'BRIEN, G. *Ruckers: a Harpsichord and Virginal Building Tradition*, Cambridge University Press. Cambridge, 1990.
- GRASS, G. *El tambor de hojalta*. Alfaguara – Bruguera. Madrid 1978.
- GRAY, C. *L'avant-garde russe dans l'art moderne 1863-1927*. Thames & Hudson. París, 2002.
- GRAY, C. *The Great Experiment: Russian art 1863-1922*. Harry N. Abrams. Nueva York, 1962.

- GREEN, C. *The European Avant-Gardes: art in France and Western Europe 1904-c.1945*. The Thyssen Bornemisza Collection. General Editor Irene Martin. Zwempe. Londres, 1995.
- GREY, C. *The Russian experiment in art, 1863-1922*. Thames & Hudson. Londres, 1986.
- GRIGORIEV, S.L. *The Diaghilev Ballet 1909-1929*. Penguin Books. Londres, 1960.
- GROUT, D. J. y PALISCA, C. V. *Historia de la música occidental*. Alianza Música. Madrid, 1992.
- GUDLAUGSSON, S. J. *The comedians in the work of Jan Steen and his contemporaries*. Davaco. Soest, 1975.
- GUEST, I. *Le Ballet de l'Opéra de Paris*. Flammarion. Paris, 1976.
- GUÉTREAU, F. y otros. *Guitares. Chefs d'oeuvre des collections de France*. La Flûte de Pan. Paris, 1980.
- GUIDE DU VISITEUR. Musée des instruments de musique de Bruxelles. Mardaga. Sprimont, 2000.
- GUILLERAGUES & PH. SOLLERS. *Lettres d'amour de la religieuse portugaise*. Éditions Elitys. Burdeos, 2009.
- GUILLOT, G. y PRUDHOMMEAU, G. *Gramática de la danza clásica*. Hachette. Buenos Aires, 1974.
- HALL, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza. Madrid, 1996.
- HALL, J. *The sinister side: how left-right symbolism shaped western art*. Oxford University Press. Nueva York, 2008.
- HENSBERGER, G. VAN. *Guernica. La historia de un icono del siglo XX*. Debate. Madrid, 2005.
- HERIOT, A. *The Castrati in Opera*. Da Capo Press. New York 1974.
- HERRICK, F. *Johann Zoffany. Society Observed. An introduction to the Exhibition for Teachers and Students*. Royal Academy of Arts. Londres, 2012.
- HIERRO, J. *Cuaderno de Nueva York*. Hiperión. Madrid, 1998.
- HOEPRICH, E. *The Clarinet*. Yale University Press. New Haven; Londres, 2008.

- HOLLSTEIN, F. W. H. *The New Hollstein and Flemish Etchings and Woodcuts, 1450-1700*. Sound & Vision. Rotterdam, 1993.
- HONOLKA, K. y otros. *Historia de la Música*. EDAF. Madrid, 1979.
- HOPKINS, A. *The Nine Symphonies of Beethoven*, Cambridge University Press. Cambridge. 1996.
- HÖWELLER, C. *Enciclopedia de la Música.*, Noguer. Barcelona-Madrid 1978.
- HUBBARD. *Three Centuries of Harpschord and Clavichord Making*, Harvard.
- HUYGHE R. y HUYGHE L. *Degas*. Flammarion. París 1953.
- IBERNI, L. G. *Ruperto Chapí*. Ed. Complutense. Madrid, 2009.
- INAYTKHAN, H. *La música de la vida*. Mandala Ediciones, Madrid 1995.
- INGERSOLL-SMOUSE, F. *Pater: Biographie et catalogue critiques*. Les Beaux-Arts. París, 1928.
- IRANZO, J. de. *Poesía de la Edad de Oro. I: Renacimiento*. Castalia, Madrid, 1982.
- ITURGÁIZ, D. *Retablo de artistas*. Editorial OPE. Caleruega, 1987.
- JAIRAZBHOY, N. A. *The Rāgs of North Indian Music*. Faber & Faber, Londres, 1975.
- JAMBOU, L. *Evolución del órgano español: siglos XVI-XVIII*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo. Mercantil-Asturias. Gijón, 1988.
- JÄRVINEN, H. *Dancing Genius: The Stardom of Vaslav Nijinsky*. Palgrave Macmillan. Londres, 2014.
- JIMÉNEZ, J. R. *Antología Poética*. Cátedra. Madrid, 1990.
- JOLLET, E. *Watteau. Les fêtes galantes*. Éditions Herscher. París, 1994.
- JONES, L. E. *Pierrot-Watteau: a nineteenth century myth*. Éditions Jean Michel Place. París, 1984.
- JOYEUX, O. *Côte jardin, Mémoires d'un rat*. Gallimard. París, 1951.
- JUDSON, J. R. y EKKART, R. E. *Gerrit van Honthorst , 1592-1656*, Aetas Aurea. Doornspijk, 1999.
- KAHAN, S. *Music's Modern Muse: A Life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*. University of Rochester Press. Eastman Studies in Music. Rochester, 2003.

- KAHNWEILER, D. H. y otros. *Mis galerías y mis pintores: conversaciones con Francis Crémieux*. Ardora. Madrid, 1991.
- KARSAVINA, T. *Los ballets rusos. (Mis memorias)*. Schapire. Buenos Aires, 1953.
- KENDALL, R. y De VONYARD, J. *Degas et les danseuses. L'image en mouvement*. Skira-Flammarion. Paris, 2011.
- KENWEILER, D. *El camino hacia el cubismo*. El Acantilado. Barcelona, 2005.
- KUPRIN, A. *Gambrinus and others stories*. Books for Libraries Press. Freeport, Nueva York, 1970.
- LACLOTTE, M.y CUZIN, J. P. *Le Louvre. La peinture européenne*. Éditions Scala. París, 1993.
- LAFOND, P. *Degas*. H. Floury. París, 1918.
- LAPORTE, G. *Si tard le soir le soleil brille*. Plon. París, 1973.
- LAUTERBACH, I. *Watteau*. Taschen. Colonia, 2008.
- LAVER, J. *Breve historia del traje y la moda*. Cátedra. Madrid, 1995.
- LAWRENCE, C. *Women and Art in Early Modern Europe. Patrons, Collectors and Connoisseurs*. Penn State University Press. University Park, PA, 1996.
- LÁZARO DOCIO, J. *El secreto creador de Salvador Dalí: el método paranoico-crítico (1927-1937)*. Eutelequia. Madrid, 2010.
- LE FOLL, C. *L'école artistique de Vitebsk, 1897-1923: éveil et rayonnement autour de Pen, Chagall et Malevitch*. L'Harmattan. Paris, 2002.
- LEAL, B. *Braque*. Éditions du Centre Pompidou. París, 2013.
- LEBET, C. *La pochette du Maître à danser*. (Edición limitada del autor), 2007.
- LEIRIS, M. *Un génie sans piédestal et autres écrits sur Picasso*. Fourbis. París, 1992.
- LEMOISNE, P. A. *Degas et son oeuvre*, Brame et de Hauke, París, 1946-1949.
- LEONARDO DA VINCI. *Notas de cocina*. Ediciones Temas de Hoy. Madrid, 1993.
- LEPPERT, R. D. *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century*. Katzwichler. Múnich-Salzburg, 1977.

- LESSI, F. y BENVENUTI PAPI, A. *Volterra e la Val di Cecina (la storia, l'architettura, l'arte della città e del territorio: itinerari nel patrimonio storico-religioso)*. Mondadori. Milán, 1992.
- LESURE, F. *Claude Debussy: lettres 1884-1918*. Hermann. París, 1980.
- LEVEY, M. *Painting and Sculpture in France 1700-1789*. Yale University Press. New Haven, 1993.
- LEYMARIE, J. *Braque*. Skira. Ginebra, 1961.
- LIERIS, M. y BERNADAC, M. *Un génie sans piédestal: et autres écrits sur Picasso*. Fourbis. París, 1992.
- LIMENTANI VIRDIS, C. y otros. *Summa Pictorica. El siglo XV europeo*. Vol. III. Planeta. Barcelona, 1999.
- LIPKE, W. *David Bomberg*. Evelyn Adams & Mackay. Londres, 1967.
- LLORENTE, J. C. *Coplillas en el olvido*, El Adelantado.com, Cuéllar, 2006.
- LOPE DE VEGA, F. *La Dorotea*. Clásicos Castalia. Madrid, 1980.
- LÓPEZ CASTRO, A. *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*. Ediciones Universidad. Salamanca, 1996.
- LÓPEZ ELUM, P. *Interpretando la música medieval del siglo XIII: las Cantigas de Santa María*. Universitat de València. Valencia, 2005.
- LÓPEZ POVEDA, A. *Andrés Segovia: vida y obra*. Fundación Andrés Segovia - Universidad de Jaén. Linares, 2010.
- LOWENTHAL, A. *Joachim Wtewael and Dutch Mannerism*. Davaco. Doornspijk, 1986.
- LOWRY, M. *Bajo el volcán*. Tusquets. Barcelona, 2002.
- LUBAR, R. S. *La Mediterrània de Miró: concepció d'una identitat cultural*. Fundació Joan Miró-leonardo Arte. Barcelona, 1993.
- LÜBBEKE, I. *The Thyssen-Bornemisza Collection. Early German Painting, 1350-1550*. General Editor I. Martin. Londres, 1991.
- LÜBBKE, I. *Early German painting. 1350-1550. The Thyssen-Bornemisza Collection*. Sotheby's Publications. Londres 1991.

- LUPIN, J. *Joan Miró*. Flammarion. París, 1993.
- MACAULAY, T. B. *Warren Hastings*. Longman, Brown, Green and Longmans. Londres, 1851.
- MACCORMICK, J. y otros. *Popular Theatres of Nineteenth Century France*. Routledge. Londres, Nueva York, 1993.
- MACLAREN, N. y BROWN, C. *The Dutch School: 1600-1900*. National Gallery Publications. Londres, 1991.
- MADRIGAL, A. *Placeres de alcoba. La cocina erótica, romántica y afrodisíaca*. Suma de Letras. Santillana. Madrid, 2002.
- MAILER, A. N. *Portrait of Picasso as a young man*. Alfred A. Knopf. Toronto, 1995.
- MAILLARD R. y ELGAR F. *Picasso: étude de l'oeuvre et étude biographique*. Hazan. París, 1955.
- MÂLE, E. *L'art religieux après le Concile de Trente: Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe, du XVIIIe siècle: Italie-France-Espagne-Flandres*. Évreux: Hérissé. París, 1932.
- MALEVICH, K. *Del Cubismo y el Futurismo al Suprematismo. El nuevo realismo pictórico*. Grijalbo. Méjico D. F., 1975.
- MANDRELLA, D. y otros. *Autour des Van Loo*. Publications des universités de Rouen et du Havre. Rouen, 2012.
- MANKE, I. *Emanuel de Witte, 1617-1692*. Menno Hertzberger & Co. Amsterdam, 1963.
- MANN, R. G. y otros. *El Greco y sus Patronos*. Akal. Arte y Estética. Madrid, 1994.
- MANNERS, V. y WILLIAMSON, G. Ch. *John Zoffany, R. A., his life and works. 1735-1810. (on line)*
- MANNICHE, L. *Music and Musicians in Ancient Egypt*. British Museum Press. Londres, 1991.
- MÁRAI, S. *El último encuentro*. Salamandra. Barcelona 1999-2002.
- MARGUERITTE, P. *Pierrot assassin de sa femme*. Ed. Paul Schmidt. París 1882.
- MARÍAS, F. *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*. Nerea. Madrid, 1997.

- MARÍAS, F. y LUCA DE TENA, C. *Colección Thyssen-Bornesmiza. Monasterio de Pedralbes*. Fundación Colección Thyssen-Bornesmiza. Madrid, 1993.
- MARITAIN. R. *Chagall ou l'orage enchanté*. Éditions des Trois Collines. Lausana, 1948.
- MAROTTI F. y Romei, G. *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, 2 vol. Bulzoni. Roma, 1991.
- MARQUÉS DE SANTILLANA. *Antología poética*. Akal. Madrid, 2000.
- MARSENNE, A. *L'Harmonie universelle*. (París, 1636-1637). (Reed. en facs. de F. Lesure). CNRS. Paris, 1963.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Cátedra. Madrid, 1984.
- MARTINEZ, A. *La pantomime, théâtre en mineur: 1880-1945*. Presses Sorbonne nouvelle. París, 2008.
- MARTÍNEZ, J. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Akal. Madrid, 1988.
- MARZAL, C. *Poética y poesía*. Fundación Juan March. Madrid, 2005.
- MAS i SOLENCH, J. M. *La sardana. Dansa nacional de Catalunya*. Generalitat de Catalunya, col. Som i serem. Barcelona, 1993.
- MASSIP, F. *Consueta 1709. Misteri d'Elx*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1986.
- MATTHEW H. C. G., HARRISON, B. *Oxford Dictionary of National Biography*. British Academy. Oxford University Press. 2004.
- MAZZOLI, A. y otros. *Giulio Carpioni incisore: tra classicismo e barocco*. Fondazione Italo Zetti. Milán, 2008.
- MCMANUS, D. *No kidding!: Clown as protagonist in twentieth-century theatre*. University of Delaware Press. Newark, 2003.
- MCNEIL D. *Quelques pas dans les pas d'un ange: récits*. Gallimard. París, 2003.
- MEDINA, A. *Los atributos del Capón. Imagen histórica de los castrados en España*. ICCMU, col. Música Hispana. Madrid, 2002.
- MEIJER, E. *Tesoros del Rijksmuseum*. Aguilar. Madrid, 1988.

- MENA, J. de. *Laberinto de Fortuna*. Castalia. Madrid, 1995.
- METZINGER, J. y GLEIZES, A. *Du Cubisme*. Édition Figuière. París, 1912.
- MEYER, F. *Marc Chagall. Life and Works*. Thames and Hudson. Londres, 1964.
- MICHELI, M. de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Madrid, 2006.
- MILLAR, O. *Zoffany and his Tribune*. Paul Mellon Foundation for British Art. Routledge & K. Paul. Londres, 1966.
- MINK, J. *Miró*. Taschen. Colonia, 2000.
- MIRIMONDE, A. P. de. *Sainte-Cécile. Métamorphoses d'un thème musical*. Éditions Minkoff. Ginebra, 1974.
- MOLINA FOIX, V. *Tintoretto y los escritores*. Galaxia Gutenberg- Círculo de Lectores. Madrid 2007.
- MORAL, J. B. *Claudel metteur en scène: la frontière entre les deux mondes*. Presses universitaires franc-comtoises. Besançon, 1998.
- MORÍNIGO, A. y otros. *Sexualidad, psiquiatría y cultura*. Glosa. Barcelona, 2005.
- MORNET, D. *Le sentiment de la nature en France: de J-J Rousseau à Bernardin de Saint Pierre: essai sur les rapports de la littérature et des mœurs*. Slatkine. Ginebra, 2000.
- MUSEO DI SANTA VERDIANA A CASTELFIORENTINO. Ed. de Proto Pisani R.C. Polistampa. Florencia, 2006.
- MUSIKGESCHICHTE IN BILDERN. 4 vol. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1988.
- NAUMANN, O. *Frans van Mier the Elder*. Davaco. Doornspij, 1981.
- NÉRET, G. *Dalí*. Taschen. Madrid, 1994.
- NICOLL, A. *The World of Harlequin: A critical study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge University Press. Cambridge, 1976.
- NIETO ALCAIDE, V. *Tintoretto*. Historia 16. Madrid, 1993.
- NIJINSKY, V. *Diario*. El Acantilado. Barcelona, 2003.

NODIER, CH. *Oeuvres dramatiques. Bertram. Le monstre et le magicien. Le song d'or (Fragments)*. Droz. Ginebra, 1990.

NOMMICK, Y. *Los ballets rusos de Diaghilev y España*. Archivo Manuel de Falla. Centro de Documentación de Música y Danza. Madrid, 2000.

NOVERRE, J. G. *Lettres sur la Danse et sur les Ballets par M. Noverre, maître des ballets de Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Wurtemberg, & ci-devant des théâtres de Paris, Lyon, Marseille, Londres, & c. Aimé Delaroche*. Lyon, 1760.

O'BRIAN, P. *Pablo Ruiz Picasso*. Gallimard. París. 1979.

ORLANDI, S. *Beato Angelico: Monografia storica della vita e delle opere, con un'appendice di nuovi documenti inediti*, Leo S. Olschki. Florencia, 1964.

OROZCO, A. *Madre de Dios y Madre Nuestra*. Rialp. Madrid, 1996.

PACCIAROTTI, C. *La pittura barroca in Italia*. Istmo. Madrid, 2000.

PACHECO, F. *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*. Instituto Valencia de Don Juan. Madrid, 1956.

PACHECO, F. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. (1599). Ed. de P. M. Piñero y R. Reyes, Diputación Provincial. Sevilla, 1985.

CACHO CASAL, M. P. *Francisco Pacheco y su libro de retratos*. Fundación Focus-Abengoa. Marcial Pons. Madrid, 2011.

PALOMINO DE CASTRO, A. y VELASCO, A. *El Museo pictórico o Escala óptica*, (Madrid, 1724); reimpresión Sebastián de Amorrartu e Hijos. Poseidón. Buenos Aires, 1944.

PALOMINO, A. *El museo pictórico y escala óptica*. Aguilar. Madrid, 1947.

PANAGIOTAKES, N. M. *El Greco: the Cretan years*. Ashgate. Farnham. Burlington - Londres 2009.

PANOFSKY, E. *Los Primitivos Flamencos*. Cátedra. Madrid, 1998.

PAPI, G. *Gerardo delle notti. Gerrit Honthorst en Italia*. Edizione dei Soncino. Soncino 1999.

PARDO BAZÁN, E. *Vida de la Virgen Madre según la venerable Sor María de Jesús de Ágreda*. Montaner y Simón. Barcelona, 1941.

- PARFAICT, F. Y C. *Histoire des Spectacles de la Foire (1697-1721)*. Ed. Paleo – L’Instan Durable. Clermont-Ferrand, 2009.
- PARIS, C. y BAYO, J. *Diccionario biográfico de la danza*. Librería deportiva Esteban Sanz. Madrid, 1997.
- PARMELIN, H. *Voyage en Picasso*. Ed. Robert Laffont. París, 1980.
- PARTHENIA. *The Harrow Replicas*. Chiswick Press. Londres, 1942.
- PATER, W. *Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*. Alba Editorial, Barcelona, 1999.
- PATRICK O’BRIAN. *Pablo Ruiz Picasso*. Gallimard. París, 1979.
- PAULHAN, J. *Braque le patron*. Gallimard. París, 2011.
- PAULHAN, J. *Oeuvres complètes*. Cercle du libre précieux. París, 1966.
- PAZ, J. C. *Schoenberg o el fin de la era tonal*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1954.
- PEDRELL, F. *Diccionario Técnico de la Música*, ed. fac. Maxtor. Valladolid, 2009.
- PEDRELL, F. *Emporio científico e histórico de Organología musical antigua española*. Maxtor. Valladolid, 2014.
- PENROSE, R. *Picasso: his life and work*, Schocken Books. Nueva York, 1962.
- PEÑALVER ARANDA, L. *Los monstruos de El Bosco*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1999.
- PEREDNIK, G. D. *Violín a cuestras. Encrucijadas históricas del pueblo judío*. Editorial Universidad ORT, Uruguay, 2008.
- PÉREZ ANDÚJAR, J. *Salvador Dalí: a la conquista de lo irracional*. Algaba Ediciones. Madrid. 2003.
- PÉRICAUD, L. *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes*. L. Sapin libr. París, 1897.
- PERRUCCI, A. *Dell’ Arte rappresentativa, premeditata e all’improvviso*, (Mutio, Napoli, 1699). Ed. A. G. Bragaglia. Sansoni. Florencia, 1961.
- PHILIPS-MATZ, M. J. *Verdi: A Biography*, Oxford University Press. New York, 1993.
- PIERRE SCHNEIDER: *Chagall à travers le siècle*. Flamarion. París, 1995.

- PIERRE, M. *György Ligeti*. Minerve. París, 1995.
- PIJOAN, J. *Historia del mundo*. Salvat Editores. San Sebastián - Barcelona, 1972.
- PILON, E. *Watteau et son école*. Librairie Nationale d'Art et d'Histoire. G. van Oest & Cie. Bruselas-París, 1912.
- PINCHERLE, M. *Le violon*. Presses Universitaires de France. Paris, 1966.
- PISUISSE, L. *Houderd Lieder en Fransch, Duitsch en Engelsch repertoire* ("Cien canciones. Repertorio Francés, Alemán e Inglés").Tournée Pisuisse & Hemsing, 1917/1918. B. van Mantgem. Amsterdam, 1917.
- PITA ANDRADE, J. M. *El Greco*. Carroggio. Barcelona, 1985.
- PITA ANDRADE, J.M. Y BOROBIA, M. *Maestros Antiguos del Museo Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza. Madrid, 1992.
- PITOU, S. *The Paris Opéra: An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers. Growth and Grandeur, 1815–1914*. Greenwood Press. Nueva York, 1990.
- PODOKSIK, A. *Picasso*. Parkstone International Nueva York (*on line*).
- POITRY G. *Michel Leiris, dualisme et totalité*. Presses Universitaires du Mirail. Toulouse, 1995.
- POLLACK, J. *A Reevaluation of Parthenia and its Contents*. Duke University. Carolina del Norte, 2001.
- POPE-HENNESSY, J. *Fra Angelico*. Phaidon. Londres, 1952.
- POZHARSKAYA, M. y otros. *The Art of the Ballets Russes: The Russian Seasons in Paris, 1908-1929*. Abbeville Press. Nueva York, 1991.
- PRADOS, J. M. *El Rococó en Francia y Alemania*. Historia del Arte nº 32. Historia 16. Madrid, 1989.
- PRESSLY, W. L. *The French Revolution as Blasphemy. Johan Zoffany's Paintings of the Massacre at Paris, August 10, 1792*. University of California Press. Berkeley-Londres, 1999.
- PRITCHARD, J. Y MARSH, G. *Diaghilev and the Golden Age of The Ballets Russes: 1909-1929*. V & A Pub. Londres, 2010.

- PROETZ, V. *The astonishment of words. An experiment in the comparison of languages*. UniversityTexas Press. Austin, 1971.
- PUJOL, E. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie*. Delagrave. París, 1926.
- PUJOL, E. *Escuela razonada de la guitarra*. 4. vol. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1971.
- PUJOL, E. *Tárrega. Ensayo biográfico*. Artes Graf. Soler, Valencia, 1978.
- QUENTIN, dom H. *Dictionnaire d'archéologie chrétienneet de liturgie*, 1910.
- QUEVEDO, F. *Obras completas de Don Francisco de Quevedo Villegas*. Aguilar. Madrid, 1932.
- QUINTANILLA, L. y LÓPEZ SOBRADO, E. *De pintura: vidas comparadas de artistas*. PUBliCan – Universidad de Cantabria. Santander, 2007.
- RAASVELD, P. P. *Aspects of Renaissance and baroque Symbol Theory 1500-1700*. AMS Studies in the Emblem, 14. Nueva Yorl, 1999.
- RADOLE, G. *Liuto, chitarra e vihuela, storia e letteratura*. Suibini Zerboni, Milán, 1979.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, 2 vol. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.
- REESE, G. *La música en el Renacimiento*. Alianza. Madrid, 1988.
- REFF, TH. *The Notebooks of Edgar Degas. A Catalogue of the Thirty-eight Notebooks in the Bibliothèque Nationale and Other Collections*. Hacker Art Books. Nueva York, 1985.
- REWALD, J. *Degas's complete sculpture: catalogue raisonné*. Alan Wofsy Fine Arts. San Francisco, 1990.
- REY, J. J. y NAVARRO, A. *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Alianza. Madrid, 1993.
- REY, X. *Les nus de Degas*. Gallimard. París, 2012.
- RIBERA, J. *La música de las "Cantigas": estudio sobre su origen y naturaleza*. Real Academia Española. Madrid, 1922.

- RICHARDSON, J. *El aprendiz de brujo: Picasso, Provenza y Douglas Cooper*. Alianza. Madrid, 2001.
- RICHARDSON, J. *Picasso. Una biografía*. Alianza. Madrid, 1996.
- RICHARDSON, J. y MACCULLY, M. *A life of Picasso*. Alfred A. Knopf. Nueva York, 2010.
- RICHARDSON, J., WIDMAIER PICASSO, D. y COWLING, E. *L'amour fou. Picasso and Marie Thérèse*. Rizzoli International Publications. Nueva York, 2011.
- RIDDERBOS, B. *Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception and research*. J. Paul Getty Museum. Los Ángeles, 2005.
- RIDOLFI, C. *The Life of Tintoretto and of his children Domenico and Marietta*. Penn State University Press. University Park (Pensilvania), 1984.
- ROBERTSON, C. y otros. *El Greco of Creta*. Ed. de N. Hadjinicolaou. Municipality of Iraklion. Iraklion, 1995.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, J. V. *Dioses y héroes: mitos clásicos*. Salvat. Temas Clave. Estella, 1985.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. *El Loaysa de "El celoso extremeño"*. F. de P. Díaz. Sevilla, 1901.
- RODRIGUEZ, E. *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*, Acadèmia dels Nocturns. Escenes. Universitat de València. Valencia, 1997.
- ROM, M. *Joan Miró i Mont-roig: pal de ballarí (1911-1929)*. Arola. Tarragona, 2012.
- ROMANCERO DEL CID. Aguilar. Madrid, 1967.
- ROMANO, E. *Los Grandes Genios del Arte*. Skira, Rizzoli, 2003. Unión Editorial. Madrid, 2005.
- ROSENBERG, J., SLIVE, S. y TER KUILE E. H. *Arte y Arquitectura en Holanda. 1600-1800*. Cátedra. Madrid, 1981.
- ROSENBERG, P. *Dictionnaire amoureux du Louvre*. Plon. París, 2007.
- ROSENBLUM, R. y otros. *Picasso in Retrospect*. Praeger Publishers. Nueva York-Washington, 1973.

- ROSENBLUM, R. y otros. *Picasso y la tradición española*. Edic. J. Brown. Editorial Nerea. San Sebastian, 1999.
- ROWELL, M. *Joan Miró: Peinture-poésie*. Éditions de la Différence. París, 1976.
- ROY, C. *Picasso: La guerre et la paix*. Cercle d'Art. París, 1954.
- RUCCELLO, A. Y PICCHI, R. *Scritti inediti: una comedia e dieci saggi*. Gremese. Roma, 2004.
- RUIZ DE ELVIRA, A. *Mitología Clásica*. Gredos, Madrid, 1988.
- RUIZ DE RIBAYAZ, L. *Luz y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa, tañer y cantar a compás por canto de órgano*. (Madrid, 1677). Reprod. facs. Alpuerto, Madrid, 1982.
- RUIZ J., Arcipestre de Hita. *Libro del Buen Amor*. Taurus. Madrid, 1990.
- RUIZ MANTILLA. *Yo, Farinelli el capón*. Aguilar. Madrid. 2007.
- RUIZ, L. *Domenikos Theotokopoulos. El Greco*. Mapfre. T F Editores. Madrid, 2013.
- SABARTÈS, J. *Picasso, portraits et souvenirs*. Louis Carré - Maximillien Vox. París, 1946.
- SABATIER, F. *Miroirs de la Musique*, 2 vol. Fayard, París, 1998.
- SACHS, C. *Historia de los instrumentos musicales*. Centurión. Buenos Aires, 1947.
- SALAS, X. de. y MARÍAS, F. *El Greco y el arte de su tiempo: las notas del Greco a Vasari*. Real Fundación de Toledo. Madrid, 1992.
- SALAZAR, A. *La Danza y el Ballet*. Fondo de Cultura Económica. Méjico D. F., 1994.
- SALAZAR, A. *La música de España, Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI*. Espasa Calpe. Madrid, 1953.
- SALAZAR, A. *La música en Cervantes y otros ensayos*. Península. Madrid, 1961.
- SALDONI, B. *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efemérides de músicos españoles*. A. P. Dubrull Madrid, 1868 (on line).
- SALMON, A. *La jeune peinture française*. A. Messein. Collection des Trente. París, 1912.

- SAMSON, J. *Music in transition: a study of tonal expansion and atonality, 1900-1920*. J. M. Dent. Londres, 1993.
- SÁNCHEZ, J. A. *Dramaturgias de la imagen*. Universidad Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002.
- SANDVED, K. B. *El Mundo de la Música*, 2 vol. Espasa-Calpe. Madrid, 1962.
- SANTOS TORROELLA, R. *Dalí residente*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1992.
- SANTOS TORROELLA, R. *Dalí: Época de Madrid. Catálogo razonado*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1944.
- SARABIANOV, D.V. y ADASKINA, N. L. *Liubov Popova*. Thames & Hudson. Londres, 1990.
- SARDES, G. de. *Nijinsky, sa vie, son geste, sa pensée*. Hermann. París, 2006.
- SAURA, J. *Una invención organológica de Leonardo da Vinci en la Biblioteca Nacional de Madrid*. Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura. CEYAC, Madrid, 1993.
- SCHENEIDER, N. *Naturaleza Muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas. La naturaleza muerta en la Edad Moderna temprana*. Taschen, Colonia, 1999,
- SCHLEMMER, O. y SCHLEMMER, T. *The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1972.
- SCHOLLES, P.A. *Diccionario Oxford de la Música*, 2 vol. Edhasa. Barcelona, 1984.
- SCHOUVALOFF, A. *The Art of the Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of theater designs, costumes, and paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut*. Yale University Press. New Haven, 1997.
- SEEMANN, O. *Mitología Clásica Ilustrada*. Vergara. Barcelona, 1960.
- SEIDEL, M. y SILVA, R. *Potere delle immagini, immagini del potere. Lucca città imperiale: iconografia política*. Marsilio. Venecia, 2007.
- SERRANO PINTADO, M. *Mi padre El Greco*. Ed. Azacanes. Olías del Rey (Toledo) 2000.

- SHAKESPEARE, W. *Obras completas de William Shakespeare*. Aguilar. Madrid, 1961.
- SHARPE, A. P. *The story of the Spanish guitar*. Clifford Essex Music Co. Londres, 1963.
- SIOHAN, R. *Stravinsky*. Antoni Bosch ed. Barcelona, 1983.
- SLIVE, S. *Frans Hals*. Phaidon. Londres, 1970.
- SMALL, C. *Música. Sociedad. Educación*. Alianza Editorial. Madrid, 1989.
- SMITH, T. *In visisble touch: modernism and masculinity*. University of Chicago Press. Chicago, 1997.
- SOBERANS, J. *Representació de l'Assumpció de Madona Sancta Maria*. Ed. Patronat de la Representació. La Selva del Camp (Tarragona) 1983.
- SOBREQUÉS I VIDAL, S. *Els barons de Catalunya*. Vicens-Vives, Barcelona 1970.
- SOLDIER, CH. *Chagall, le patron*. Séguier. París, 1989.
- SOLOMON, M. *XIX Century Music*. Península, Madrid, 1979.
- SOPEÑA, F. *Picasso y la Música*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.
- SOPEÑA, F. y GALLEGÓ, A. *La Música en el Museo del Prado*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1972.
- SPIKE, J. T. *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*. Museo civico de Taverna. Taverna, 1999.
- STANGOS, N. *Conceptos de arte moderno*. Alianza. Madrid, 1986.
- STEER, J. *La peinture vénétienne*. Thames & Hudson. Londres, 1990.
- STEINBECK, J. *The grapes of wrath*. Pan Books-Heinemann. Londres, 1975.
- STEVENSON, R. *La música en la catedral de Sevilla 1478-1606*. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 1985.
- STEPHEN, J. F. *Selected Writings of James Fitzjames Stephen. The Story of Nuncomar and the Impeachment of Sir Elijah Impey*. Ed. de L. Rodensky. Oxford University Press. Oxford, 2013.
- STOREY, R. F. *Pierrot. A Critical History of a mask*. University Press. Princeton, 1978.

STOREY, R. F. *Pierrots on the stage of desire. Nineteenth-Century French Literary Artists and the Comic Pantomime*. Princeton University Pres. Princeton, 1985.

STUKENBROCK, C. y TÖPER, B. *1000 Obras Maestras de la Pintura Europea: Del siglo XIII al XIX*. Köneman. Hong Kong, 2000.

SUÁREZ FIGAREDO, E. *Cervantes, Figueroa y el crimen de Avellaneda*. Carena ed. Barcelona, 2004.

SUÁREZ PAJARES, J. y otros: *La guitarra en la Historia*. VIII Jornadas de estudio sobre historia de la guitarra. Ed. Festival de Córdoba de Guitarra. Córdoba, 1997.

SUMOWSKI, W. *Gemälde der Rembrandt- Schule*, Landau-Pfalz, 1983,

SUREDA, J. (dir.) y otros. *Summa Pictórica. Historiq Universal de la Pintura*. 9 vol. Planeta. Madrid, 2000.

SÜSKIND, P. *El contrabajo*. Seix Barral. Barcelona, 1987.

SUTTON, H. *The Life and work of Jean Richepin*. Minard. París, 1961.

SWIFT J. *Los viajes de Gulliver*. Anaya. Madrid, 2001.

TERVARENT, G. de. *Attributs et symboles dans l'art profane*. Droz. Ginebra, 1997.

TESSAR, R. *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Mursia Editore. Milán, 1989.

THARRATS J. J. *Artistas españoles en el ballet*. Argos. Barcelona, 1950.

The Cambridge Companion to the Clarinet. Edición de C. Lawson. Cambridge University Press. Cambridge, U. K, 2001.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF ART. Macmillan Publishers Limited. Londres, 2000.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. MacMillan Press. Londres, 2002.

THOMSON, R. *Edgar Degas: Waiting*. J. Paul Getty Museum. Malibú -California, 1995.

TINCTORIS, J. *De inventione et usu musicae*, (h. 1487); ed. K. Weinmann: *Johanes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat "De inventione et usu musicae"*. F. Pustet. Regensburg, 1917.

- TORRES CLEMENTE, E. *Las óperas de Manuel de Falla. De la vida breve a El retablo de maese Pedro*. Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2007.
- TRANCHEFORT, F.R. *Les instruments de musique dans le monde*. Éditions du Seuil. París, 1980.
- TREADWELL, P. *Johan Zoffany. Artist and adventurer*. Paul Holberton Publishing. Londres, 2009.
- TRENS, M. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra. Madrid, 1946.
- TREVOR-ROPER, H. *Príncipes y Artistas. Mecenazgo e Ideología en cuatro Cortes de los Habsburgo 1517-1623*. Celeste Ediciones. Madrid, 1992.
- TYLER, J. y SPARKS, P. *The Guitar and its Music. From the Renaissance to the Classical Era*. Oxford University Press. Oxford, 2002.
- UTLEY, G. R. *Picasso: The Communist Years*. Yale University Press. New Haven. Londres, 2000.
- VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M. *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Instituto Diego Velázquez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1985.
- VALENTIN, V. *L'art choréographique occidental, une fabrique du féminin*. L'Harmattan. París, 2013.
- VALERA CASES, A. *El músico "in situ"*. Alpuerto. Madrid, 1988.
- VALÉRY, P. *Degas Danse Dessin*. Gallimard. París, 1965.
- VALLEJO-NÁJERA, A. *Locos egregios*. Argos Vergara. Barcelona 1980.
- VALLENTIN A. *Picasso*. Albin Michel. París, 1957.
- VAN DER STOCK, J. *Printing Images in Antwerp. The introduction of Printmaking in a City*. Sound & Vision Interactive. Rotterdam, 1998.
- VAUGHAN, Ph. *The Victoria Memorial Hall, Calcutta: Conception, Collections, Conservation*. Marg Publications. National Center for the Performing Arts. Mumbai, 1997.
- VÁZQUEZ-PRADA OÑORO, R. *Gaspar Sanz, la magia de la guitarra*. Delsan Libros. Zaragoza, 2006.

- VENDRELL, E. y otros *Los Ballets Rusos de Diaghilev, 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*. Turner. Madrid, 2011.
- VERLAINE, P. *Oeuvres poétiques complètes*. Gallimard. París, 1962.
- VILALTA J. y MAINAR PONS J. *Iconografía de la sardana en la obra de Picasso*. Generalitat de Catalunya. Barcelona, 1981.
- VILLENA, I. de. *Vita Christi de la Reverent Abadessa de la Trinitat*. (Lope de la Roca. Valencia 1497). A. Hauf. Ediciones 62. Barcelona, 1995.
- VLIEGHE, H. *Arte y arquitectura flamenca, 1585-1700*. Madrid. Cátedra, 2000.
- VOLLARD, A. *Memorias de un vendedor de cuadros*. Destino. Barcelona, 1983.
- VON GRIMELSHAUSEN, H. J. C. *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*. Ed. R. Tarot. Tübingen, 1967.
- VORÁGINE, S. de la. *La leyenda dorada*. 2 vol. Alianza Forma. Madrid, 1999.
- VREDEMAN de VRIES H. *Das ander Buech, Gemacht auf zway Colonen, Corinthia und Composie*. Constable. Londres, 1968.
- VV. AA. *El Greco*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2003.
- VV. AA. *Guía Fundación Pilar i Joan Miró a Mallorca*. Fundación Pilar i Joan Miró. Palma de Mallorca, 1992,
- VV. AA. *Presencia de Vsevolod Meyerhold*. Cuadernos de Picadero. Instituto Nacional del Teatro. Septiembre 2009. (on line).
- VV. AA. *Salvador Dalí i les arts: historiografia i critica al segle XXI*. Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona. Barcelona, 2005.
- WALSH, K. Cambridge University Press. Cambridge. Nueva York, 2010.
- WALTER, I. F. y Metzger R. *Chagall 1887-1985. La pintura como poesía*. Evengreen. Bonn, 1996.
- WEISGEIBER, J. *Les Avant-gardes littéraires au XXème siècle*. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1984.
- WETHEY, H. T. *El Greco y su escuela*, 2 vols. Ed. Guadarrama. Madrid, 1967.
- WHITING, S. M. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford University Press. Nueva York, 2002.

- WIDMAIER PICASSO, O. *Picasso: retratos de familia*. Algaba. Madrid, 2003.
- WILCOX, D. J. *The London Group, 1913-1939: the artists and their works*. Scholar Press, Londres, 1995.
- YASINSKAYA, I. *Soviet Textile Design of the Revolutionary Period*. Thames & Hudson. Londres, 1983.
- ZALDÍVAR GRACIA, A. *Gaspar Sanz, el músico de Calanda*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. Zaragoza, 1999.
- ZARLINO, G. *Le istitutioni harmoniche* (facsimil de la edición de Venecia de 1573). Gregg Press. Ridgewood (New Jersey), 1966.
- ZUCCARO, F. y otros. *Scritti d'arte*. L. Olschki. Florencia, 1961.

Artículos

- ALBERTI, R. "París-Chagall", en *El País*. Domingo 12 de mayo de 1985.
- ANDRÉS, G. de. "El arcediano de Cuenca don Luis de Castilla, protector del Greco, y su biblioteca manuscrita" *Hispania Sacra*. Madrid, XXXV, nº 71, 1983.
- ARRIAGA, G. "El método de guitarra de Juan Antonio Vargas y Guzmán". *Revista de Musicología*, vol. 8, nº 1, 1985.
- BOIX PONS, A. "Cronología de exposiciones de Joan Miró entre 1910 y 1983" *Octopus*, RDCS, nº especial, verano 2011.
- BREDIUS, A. "Warom Jacob Van Loo in 1660 Amsterdam verliet". *Oud Holland*, 1916.
- BURELL, V. M. "Nijinsky, dos muertes y un destino fatal". Programa del ballet *Nijinsky*. John Neumeier, The Hamburg Ballet. Teatro Real, septiembre 2003.
- CLOONAN, W. "Braque's *Le Portugais* and a Portuguese Nun". *The French Review*, vol. 63, nº4, marzo 1990.
- CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, M. "Dominicos Theotocopoulos (El Greco) de Candie a Venise. Documents inédits (1566-1568)" *Thesaurismata*, 13 (1976).

DÍAZ PADRÓN, M. “Obras de van Herp en España”, *Archivo Español de Arte*, 1977, 1978, “Nuevas pinturas de Guillaume van Herp”, *Miscelánea de Arte. Instituto Diego Velázquez*, Madrid, 1982.

DONOSTIA, J. A. de. “El órgano de Tolosa (Guipúzcoa), del año 1686” en *Anuario Musical*, nº 10. Madrid, 1955.

DUCHE DE VANCY, J. F. *Recueil de ballets, d'opéras, de pastorales et de tragédies*. Paris, 1703, vol. VI, p. 278. (En H. W. Williams Jr.: “A Concert Champêtre by Pater”. *Bulletin of The Metropolitan Museum of Art*, vol. 32, nº 6 (junio 1937).

EIDELBERG, M. “Watteau’s chinoiserie at la Muette”. *Gazette des Beaux-Arts*, nº 130, 1997, Watteau and Audran at the Hôtel de Nointel”, *Apollo*, nº 155, 2002, “How Watteau designed his arabesques”, *Cleveland studies in the history of art*, nº8, 2003.

FLAM, J. “Picasso et ‘‘Ma jolie’’. Vers une nouvelle poétique de la peinture”, en *Revue de l’Art*. 1996

GÁLLEGO, J. “Tintoretto. Demasiado Humano” en *ABC de las artes*, 27 de febrero de 1998.

GLORIEUX, G. “Les débuts de Watteau à Paris: Le pont Notre-Dame en 1702”, *Gazette des Beaux-Arts*, nº139, 2002.

GÓMEZ MORENO, C. “A Reconstructed Panel by Fra Angelico and Some New Evidence for the Chronology of his Works”. *The Art Bulletin*. Vol. 3. College Art Association of America. Nueva York, 1957

GREGORI, G. P. “La harpe et les guitares d'Antonio Stradivari” en *Musique. Images. Instruments*, nº 3, 1997.

HEPPNER, A. “The popular theatre of the *rederijkers* in the work of Jan Steen and his contemporaries”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* III (1939-40).

HOFSTEDE DE GROOT, C. “Frans Hals a genre painter”. *Art News* XXVI, xiv, Abril 1928.

JAMOT, P. “Autour des Le Nain: De Jean Michelin à Todeschini”. *Revue de l’art ancien et moderne*, janvier, 1934.

JÉRÔME, Ph. “Picasso: Une visite chez Jacqueline de Vauvenargues”. *L’Humanité*. 5 de agosto de 2009.

- JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS “De zarzas toledanas (Correa, El Greco, Maíno)” en *Archivo español de arte*. Tomo I, nº 282, 1998.
- JUNCOSA, E. “Joan Miró i la música”, en *Estudis balàrics*, 47-48; septiembre 1993 – abril 1994.
- KACHUR, L. “Picasso, Popular Music and Collage Cubism (1911-12)” *The Burlington Magazine*. Nº 135, abril 1993.
- KERSLAKE, J. “A Note on Zoffany's Sharp Family”. *The Burlington Magazine*. Nº 908, noviembre 1978.
- LASAREFF, V. “Studies in the Iconography of the Virgin”. *The Art Bulletin* nº20, 1. Marzo 1938.
- LESURE, F. “La facture instrumentale à Paris au seizième siècle”, en *Galpin Society Journal* VII, 1954.
- LIEDTKE, W. “Faith in perspective: the Dutch church interiors”, *Connoisseur* CXCI, 1976.
- LOIRE, S. “Bernardo Strozzi”. *The Burlington Magazine*. Nº 130-7, julio 1995.
- LÓPEZ, N. M. “Psicología de la guitarra”, en *Arte Joven* nº 2, 15 de abril de 1901.
- LOWENTHAL, A. “Some Paintings by Peter Wtewael (1596-1660)”. *The Burlington Magazine*. Vol. CXVI, 1974.
- MALRAUX SOCIETY. *Revue André Malraux*. Vol. 25-26. Edmonton, 1986.
- MARTIN, H. “La camerata du comte Bardi et la musique florentine du XVIe siècle” en *Revue de Musicologie*, Société Française de Musicologie, XIII, nº 41-44, (1932).
- MARTIN, I. “Don Juan et le Théâtre de la Foire”, en *Revue du XVIIe siècle*, 194, 1. Enero 1997.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D. “El Greco en la Academia de San Lucas. (El primer documento cierto sobre la estancia del Greco en Italia)”. *Archivo Español de Arte*, XL, nº 57-160, 1967.
- MENARINI, P. “Federico y los títeres: Cronología y dos documentos”. *Boletín de la fundación Federico García Lorca*, 1989.

MIRIMONDE, A. P. de. "Les sujets musicaux chez Antoine Watteau" *La Gazette des Beaux Arts*, nº 1114, nov.1961.

MIRO, J. "L'êcheveau de fil... Le Carnaval d'Arlequin". *Verve*, v. 1, nº 4, -enero-marzo 1939.

MORENO, E. "Aspectos técnicos del tratado de violín de José Hernando: (1756): el violín español en el contexto europeo de mediados del siglo XVIII", en *Revista de Musicología*, vol. XI, 3. Madrid, 1988.

PICON-VALLIN, B. "La mise en scène du *Cocu magnifique* par Meyerhold", en *Textyles*, nº 16, 1999.

RAILING, P. "Jean Metzinger and Liubov Popova's Cubist" Figures", en *Journal of InCoRM*. Vol 1. Nº1, 2009.

REFF, Th. "Copyists in the Louvre, 1850-1870". *Art Bulletin* 46, nº 4. Dic. 1964.

RINCÓN GARCÍA, W. "Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños de 1814" *Academia* 60, 1985.

ROSAND, D. E. "Barbara di Santa Sofia and Il Prete Genovese: On the identity of a Portrait by Bernardo Strozzi". *The Art Bulletin*. LX-VIII, 2, 1981.

SALAS, R. "El Ballet de la Scala de Milán triunfa en París con la reconstrucción de 'Excelsior'". Una historia de éxitos decimonónicos". *El País*, 11-enero-2002.

SALAS, R. "Sangre y odio sobre el tul". *El País Semanal*, nº 190, domingo, 24 de febrero de 2013.

SEMPRÚN MAURA, C. "La caricatura de Stalin por Picasso". *La Ilustración Liberal, Crónicas Cosmopolitas*, 17 de febrero de 2006.

THEUERKAUFF-LIEDERWALD, A. E. "Der Römer, Studien zu einer Glasform", *Journal of Glass Studien. The Corning Museum of Glass*. Corning, Nueva York, X, nº 8, 1968.

TRAPIER, E. du G. "El Greco in the Palazzo Farnese, Rome". *Gazette des Beaux-Arts*. LI. Febrero, 1958.

TREADWELL, P. "Johann Zoffany lived here". *Brentford and Chiswick Local History Journal*, nº 8. 1999.

VALLIER, D. "Braque: La peinture et nous, propos de l'artiste recueillis". *Cahiers d'Art*, no. 1, octubre 1954.

VEGA, D. Introducción general al programa del ciclo *Música Galante*. Fundación Juan March. Madrid, marzo-abril 1992.

VRANICH, S. B. "Miguel Cid (150-1615): Un bosquejo biográfico" en *Archivo Hispalense*, 1973.

WALKER, P. "Musical Humanism in the 16th and Early 17th Centuries" en *The Musical Review*, II, (1941, 1942).

WILLIAMS, H. W. Jr. "A Concert Champêtre by Pater" en *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 32, n° 6 (junio 1937).

WRIGHT, D. y SWIFT, P. "The Bomberg Papers", *X: A Quarterly Review*, vol. 1, n° 3, junio 1960.

WRIGHT, L. "The Medieval Gittern and Citole: A case of mistaken identity". *The Galpin Society Journal*. Vol. 30. May 1977.

EXPOSICIONES

Amazon of the Avant-garde. Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, Nadezhda Udaltsova. Berlín. Deutsche Guggenheim, 1999.

Antoine Watteau et l'art de l'estampe. París. Musée du Louvre, 2010.

Braque (1882-1963). Museo Thyssen-Bornemisza, 2002.

Campesino catalán con guitarra, 1924. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza, 1997-1998.

Carles Casagemas. El artista bajo el mito. Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona, 2014-2015.

Cézanne to Picasso: Ambroise Vollard, Patron of the Avant-Garde. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art, 2007.

Chagall connu et inconnu. París. Galeries nationales du Grand Palais, 2003. San Francisco. Museum of Modern Art, 2003.

Chagall. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza – Fundación Caja Madrid, 2012.

Coleccionismo y modernidad. Madrid. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2015.

Copper as canvas. Two centuries of masterpieces paintings on copper. Phoenix, 1998-1999; Kansas City, 1999; La Haya, 1999,

Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes. Madrid. Caixaforum, 2010-2011.

Dalí. Madrid. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2013.

David Bomberg en Ronda. Ronda. Museo Joaquín Peinado, 2004.

De Pablo a Jacqueline. Barcelona. Museo Picasso, 1990-1991.

Degas et le nu. Boston. Museum of Fine Arts, 2011-2012. París. Musée d'Orsay, 2012.

Degas. El proceso de la creación. Fundación Mapfre. Madrid, 2009.

Degas. París. Galeries Nationales du Grand Palais, 1988. Nueva York. Metropolitan Museum of Art, 1988-1989.

Diez Picassos del Kunstmuseum Basel. Madrid. Museo Nacional del Prado, 2015.

Edgar Degas as Photographer. J. Los Ángeles. Paul Getty, 1999.

Edgar Degas. Impresionistas en privado. Madrid. Fundación Canal de Isabel II, 2014.

El Greco Arte y Oficio. Toledo. Museo de Santa Cruz, 2014.

El Greco de Toledo. Madrid. Museo del Pardo, 1982; Washington. National Gallery of Art, 1982; Toledo (Ohio). The Toledo Museum of Art, 1982; Dallas. Museum of Fine Arts, 1982-1983.

El Greco y la pintura moderna. Madrid. Museo Nacional del Prado, 2014.

El Greco. Identidad y transformación. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza, 1999; Roma. Palacion de Exposiciones, 1999; Atenas. Pinacoteca Nacional. Museo Alexandros Soutzos., 1999-2000.

El primer Picasso: A Coruña 2015. La Coruña. Museo de Bellas Artes, 2015.

El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.

El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000-2001.

Gauguin y el viaje a lo exótico. Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza, 2012.

Giuseppe Maria Crespi 1665-1747. Bolonia. Pinacoteca Nazionale, 1990; Stuttgart. Staatsgalerie, 1990-1991; Moscú. Pushkin-Museum, 1990.

Guitarras del Imperio. La fiebre romántica del XIX: Madrid, París, Viena y Nápoles. Almería. Museo de la Ciudad, 2010; Madrid. Museo de la Ciudad, 2010.

Joan Miró. A Retrospective. Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum, 1993-1994.

Julio González, retrospectiva. Barcelona. Museo Nacional D'Art de Catalunya, 2008.

La Anunciación del Greco. El ciclo del Colegio María de Aragón. Bilbao. Museo de Bellas Artes, 1997; Madrid. Museo Thyssen-Bornemisza, 1997.

La pintura holandesa del Siglo de Oro. La escuela de Utrecht. Fondos del Centraal Museum of Utrecht y de colecciones españolas. Madrid-Bilbao-Barcelona, 1992-1993.

La vanguardia aplicada. Madrid, Fundación Juan March, 2012.

Les frères Nain. París. Galeries nationales du Grand Palais, 1978-1979

Liulob Popova 1889-1924. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991-1992.

Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909/1929. Cuando el arte baila con la música. Madrid. Caixaforum, 2012.

Los Picassos de Antibes. Málaga. Museo Picasso, 2006. Barcelona. Museo Picasso, 2006.

Marc Chagall. "Bonjour, La Patrie!". Moscú. Galería Estatal Tetriacov, 1992.

Marc Chagall. Tradiciones judías. Madrid. Fundación Juan March, 1999.

Masters of Seventh-Century Dutch Genre Painting. Filadelfia-Berlín-Londres, 1984.

Miró en escena. Barcelona. Fundació Pilar i Joan Miró, 1994-1995.

Oblidant Velázquez. Las Meninas. Barcelona. Museo Picasso, 2008.

Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art, 1995.

París capital de las artes 1900-1968. Museo Guggenheim. Bilbao, 2002.

Picasso and Braque. The Cubist Experiment 1910-1912. Fort Worth. Kimbell Art Museum, 2011; Santa Bárbara. Santa Barbara Museum of Art, 2011-2012.

Picasso ante Degas. Barcelona. Museo Picasso, 2010-2011.

Picasso en el taller. Madrid. Fundación Mapfre, 2014.

Picasso en su laberinto. Madrid. Fundación Juan March, 2013.

Picasso et les Maîtres. París. Galeries nationales du Grand Palais, 2008-2009.

Picasso Minotauro. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000-2001.

Picasso, Cézanne. Aix-en-Provence. Musée Granet, 2009.

Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España. Madrid. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1991.

Picasso. L'Arlecchino dell arte. Roma. Complesso del Vittoriano, 2008-2009.

Picasso: Challenging the Past. Londres. National Gallery, 2009.

Picasso: las grandes series. Madrid. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001.

Picasso: Peace and Freedom. Liverpool. Tate Liverpool, 2010.

Picasso; Guitars 1912-1914. Nueva York. Museum of Modern Art, 2011.

Renacimiento y Barroco: Colección Grupo Banco Hispano Americano. Toledo. Museo de Santa Cruz, 1987.

Rubens y su época. Tesoros del Ermitage. Bilbao. Museo Guggenheim, 2002-2003.

Sebastiano Ricci. Passariano. Villa Manin, 1989.

The George Costakis Collection: Russian Avant-Garde Art. Nueva York. The Solomon Guggenheim Museum, 1981-1982.

The paintings of Jacob Ochtervelt (1634-1682). Oxford, 1979.

Tintoretto. Madrid. Museo Nacional del Prado, 2007.

Vermeer and the Delft School. Nueva York. The Metropolitan Museum of Art, 2001.

Vermeer y el interior holandés. Madrid. Museo Nacional del Prado, 2003.

Visions of Mughal India. Oxford. Ashmolean Museum, 2012.

Watteau 1648-1721. París. Galeries Nationales du Grand Palais, 1984-1985.

Watteau: The Drawings. Londres. Royal Academy of Arts, 2011.